# Herbert Read

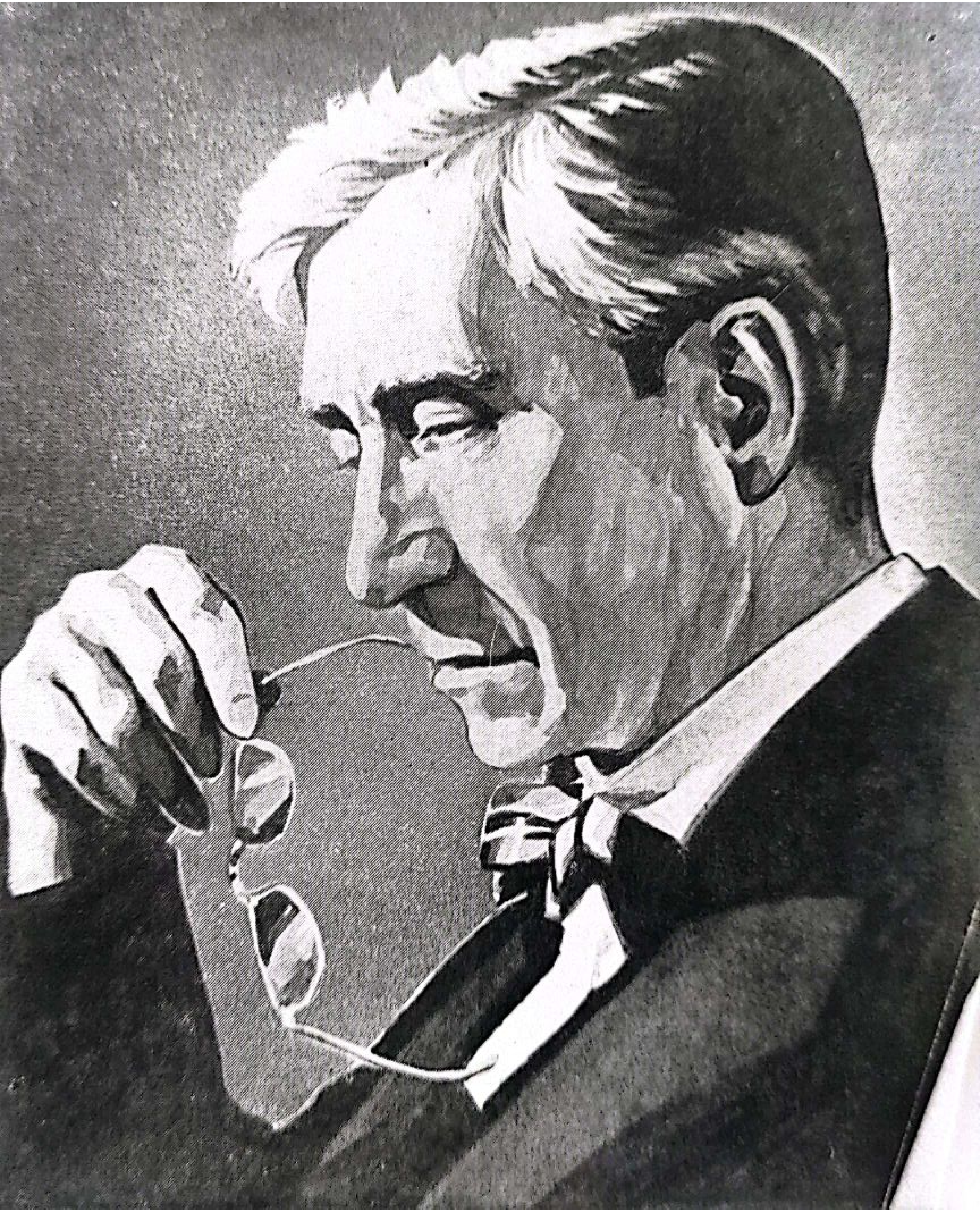
20.223

# Semnificația artei

*În Herbert Read, poet și prozator, eseist, critic literar și critic de artă, cultura engleză contemporană recunoaște una din cele mai dinamice personalități ale sale. De numele lui e indestructibil legată biruința artei moderne în Anglia, rolul său fiind în acest sens comparabil cu cel al lui Lionello Venturi în Italia. Opera sa de critic, deschisă sugestiilor fecunde de pretutindeni, e reprezentativă pentru gîndirea europeană contemporană, în acest fel contribuind considerabil la ieșirea Angliei din tradiționala sa insularitate, la prezența ei organică în cultura secolului XX.*

EDITURA MERIDIANE

Scanned with CamScanner



Scanned with CamScanner

HERBERT READ

# SEMNIFICAȚIA ARTEI

în românește de *D. Mazilu*
prefață de *Theodor Enescu*


2 44.944

EDITURA MERIDIANE
București, 1969

# PREFAȚA

Scrierile de inițiere în înțelegerea, atît de dificilă, a artelor plastice s-au înmulțit în ultimele decenii, pe de o parte ca urmare a evoluției teoriei despre artă, pe de altă parte, venind în întîmpinarea interesului crescînd, pe deplin legitim, pentru un domeniu fundamental al spiritului uman. *Semnificația artei* poate fi considerată printre cele mai bune lucrări de acest gen. Ea e în același timp una din operele importante ale unui reprezentant eminent al criticii de artă europene contemporane. A face cunoștință cu personalitatea complexă a acestuia, semnificativă pentru istoria criticii de artă și pentru gîndirea umanistă actuală, se impune la prima sa întîlnire cu cititorii români, care, nu încape îndoială, va genera dorința reînnoirii ei.

În Herbert Read, poet și prozator, eseist, critic literar și critic de artă, cultura engleză contemporană recunoaște una din cele mai dinamice personalități ale sale. De numele lui e indestructibil legată biruința artei moderne în Anglia, rolul său fiind în acest sens comparabil cu cel al lui Lionello Venturi în Italia. Opera sa de critic, deschisă sugestiilor fecunde de pretutindeni, e reprezentativă pentru gîndirea europeană contemporană, în acest fel contribuind considerabil la ieșirea Angliei din tradiționala sa insularitate, la prezența ei organică în cultura secolului XX. De la Ruskin, cum se sublinia în *Burlington Magazine*, cu prilejul morții recente, în iulie 1968, a lui Herbert Read, nimeni n-a mai realizat în Anglia o asemenea profundă și complexă angajare în lumea artelor plastice; numai cu opera lui Ruskin e comparabilă acea constantă aprofundare a implicațiilor umane, a valorii morale a artei, ce constituie centrul vital al gîndirii estetice a lui Read.



Scanned with CamScanner

S-a născut, ca fiu al unui fermier, în 1893, la Muscoates Grange, în Yorkshire și memoria copilăriei petrecute la țară va constitui nucleul inspirației sale de poet și gînditor: căci împotriva raționalismului, a intelectualismului, el a afirmat constant primatul sensibilității ingenue, *vocea sinceră a simțirii* (the true voice of feeling), legitimitatea cunoașterii intuitive. E motivul conducător al tuturor scrierilor sale de critică literară și de artă, aflîndu-și expresia cea mai pură în substanța simbolică a unei admirabile nuvele, *The Green Child* (1935), (Copilul verde) mai curînd un fel de *Erzählung* de tip romantic german, cu sîmbure metafizic, decît alegorie cu substrat satiric, în tradiția literaturii engleze. După terminarea studiilor liceale la *Crossbey's School*, în Halifax, se înscrie la Universitatea din Leeds, unde e surprins de izbucnirea primului război mondial, la care ia parte efectivă în 1917, luptînd în tranșee, în Franța și Belgia și conferindu-i-se *Crucea de război*. După o scurtă ședere la Ministerul Tezaurului, ocupă între 1922 și 1931 postul de *assistant keeper* la *Victoria and Albert Museum*, specializîndu-se în studiul ceramicii și vitraliilor. În 1931 se află profesor de Arte Frumoase la Universitatea din Edinburgh pînă în 1933. Din acest an pînă în 1939 este redactor-șef (editor) al celei mai mari reviste de artă engleze, *Burlington Magazine*, consacrîndu-se istoriei și criticii de artă, ca o prezență vie în avangarda artei moderne engleze, a cărei istorie nu poate fi gîndită fără fundamentala sa contribuție critică și organizatoare. Ceea ce-i aducea numirea ca președinte la *British Society for Education in Art* și director la *Museum of Modern Art* din Londra. Membru activ în comitetele de lucru de la *British Council* și *The Arts Council*, și-a adus contribuția hotărîtoare la înființarea *Institutului de artă contemporană*, al cărui președinte a fost ales. În 1953 i se conferea titlul de *Sir*.

Deși umbrită de vasta activitate eseistică, poezia lui Herbert Read se bucură, cu deosebire în Anglia, de prețuirea criticii și cunoscătorilor. Henry Moore, fiind poate în măsură mai mult ca oricare să aprecieze opera critică a prietenului său, îi socotește poezia drept « cea mai mare realizare » și în același timp « adevărata lui ambiție ». Lucru ce nu pare confirmat de critica lucidă căreia însuși Read și-a supus propria-i producție poetică, publicată antologic, în mai multe ediții, începînd din 1926, sub titlul *Collected Poems*. Reprezentînd « the frugal total of a life's work », multe din aceste poezii sînt, după judecata

autorului lor, deficiente propriului ideal poetic, format sub înrîurirea acelor poeți pe care îi socotește « mentorii săi imediați » și care sînt T.E. Hulme, F.S. Flint, Ezra Pound, T.S. Eliot, Marianne Moore și William Carlos Williams. Poezia lui Read aparține deci acelei poetici cunoscute sub numele de « imagism ». Inspirația e ades meditată, expresia epurată, imaginea cultivată pentru ea însăși, metrica dezintegrată. Dar domină aspirația totală către viață, către libertatea imaginației, considerată ca instrument superior, infailibil, al binelui moral. Încît se poate da dreptate celor care descoperă în această poezie impulsul primar al operei întregi, expresia originară, de pur lirism, a motivului care va guverna și producția critică. Poezia și gîndirea critică a lui Read constituie într-adevăr o unitate lirică, amîndouă dominate de aceeași « transcendentală calitate a percepției », după inspirata formulă a Barbarei Hepworth. Examenul propriei opere poetice prilejuia lui Herbert Read, înarmat cu rezultatele meditațiilor sale de istoric și sociolog, să supună unei pătrunzătoare analize poziția poetului în societatea contemporană, analiză care, ajungînd, cum vom vedea, ca și cea a destinului artei, la concluzii pesimiste, constituie argumentul acelor scrieri singulare autobiografice, adunate sub titlul *Annals of Innocence and Experience*.

Herbert Read reeditează de fapt acel tip familiar literaturii engleze, începînd din romantism, al poetului cu lungă activitate de critic, tip ilustrat în mod exemplar de un Coleridge sau Mathew Arnold, de americanul Edgar Poe, sau în generațiile apropiate de noi, de un W.B. Yeats, de T.E. Hulme, Ezra Pound sau T.S.Eliot. Cuvintele lui Mathew Arnold din *The Function of Criticism at the Present Time* (Funcția criticii astăzi) (1864), care vedea în activitatea de critic o necesitate impusă poetului de complexitatea timpurilor moderne în acea cunoaștere adîncă a vieții și lumii, indispensabilă poeziei, par întărite de realizarea unei personalități ca cea a lui Herbert Read, într-o lume în care progresul civilizației a generat o inextricabilă problematică, impunînd un superior efort de abstracție pentru stăpînirea datelor atît de mobile, mereu multiplicate, ale realului. Și astfel, Read debuta aproape simultan ca poet și critic literar, căci în 1926 îi apărea *Reason and Romanticism* (Rațiune și Romantism). Deși după 1930 s-a consacrat cu predilecție criticii de artă, poezia și literatura n-au fost neglijate. Astfel, după importantele eseuri *English Prose Style* (Stilul prozei engleze) și *Phases*



Scanned with CamScanner

*of English Poetry* (Fazele poeziei engleze), din 1928, urmau studiile consacrate lui Wordsworth (1930), Shelley (1936), Byron (1951), volumul *The True Voice of Feeling* (Adevăratul glas al simțirii), dedicat poeticii romantice și în special celor considerați drept continuatori ai ei, Hopkins, Pound și Eliot, iar în 1932, *Form in Modern Poetry* (Forma în poezia modernă) și în 1938 culegerea *Collected Essays in Literary Criticism* (Eseuri alese de critica literară). Se vede deci că romantismul stă în centrul preocupărilor criticii lui Read. Într-adevăr, lui i se datorește reabilitarea poeților romantici, într-o vreme în care T.S. Eliot inițiase un proces critic de subevaluare a acestora — al lui Shelley în special, în favoarea poeților din secolul al XVII-lea. Read răspundea cu *In Defence of Shelley* (În apărarea lui Shelley) (și alți critici, ca Wilson Knight și Middleton Murry combăteau inițiativa lui Eliot) și se poate spune că el a redescoperit pe romantici, în sensul revelării substanței profunde, vitale, a poeziei lor, prin care, după o perioadă de clasicism formal, se reluau acele legături pierdute cu formele arhetipale ale cunoașterii umane, esențiale realizării echilibrului spiritual. Critica literară a lui Read e semnificativă pentru întreaga sa orientare estetică, prin constanta afirmare a spontaneității, a sentimentului și imaginației. Refuzînd orice scheme de judecată, orice dogme prestabilite, fundamentul procesului critic trebuie să fie simpatia sau, cu un termen mai aproape de sensul acelei *Einfühlung* a lui Lipps, la a cărui estetică criticul aderă, *empatia*. Poziția lui Read în critica literară e orientată mai curînd spre recunoașterea factorilor genetici, socotind suficientă aserțiunea sincerității operei și participarea simpatetică și rămînînd sceptic asupra posibilității explicării raționale a semnificațiilor. În acest sens, critica sa e străină contextualismului contemporan al unui J.A. Richards, care se concentrează asupra descifrării procesului de interrelații dintr-o operă considerată ca o structură formală. Izvoarele criticii lui Read sînt romantice: de la Coleridge *(Biographia Literaria)* împrumută ideea *formei organice* (ce-și are originea în Schelling), creație a imaginației guvernată numai de legile-i proprii, inerente, opusă *formei abstracte*, a cărei expresie provine dintr-o structură preexistentă, străină, căreia i se supune printr-un act artificial; din Keats *(Letters)* dezvoltă distincția dintre *Personality* și *Character*, prima îmbrățișînd sentimentele și emoțiile noastre în ceea ce au ele particular, celălalt fiind un ideal impersonal care obtenebrează autenticitatea personalității.



Scanned with CamScanner

Pentru Read, deci, poezia e act original, creator al unei forme organice — în vreme ce proza, retorica, e imitație a unei forme abstracte, stereotipe. Aceeași distincție fundamentală va fi prezentă și în critica sa de artă, între arta creatoare de forme originale și cea academică; la fel cum principiul actului critic va rămîne *empatia*. Meditația continuă asupra expresiei literare, experiența de critic literar, ar fi putut desigur dăuna criticului de artă, în sensul orientării spre valorile literare ale subiectului sau spre generalități extravagante. La Read însă, care era în primul rînd un poet, această experiență a dus la adîncirea specificității actului creator. Experiența personală de poet a nutrit critica sa literară, cum va nutri și pe cea de artă. Și-n aceasta rezidă autenticitatea operei sale de critic, în ciuda eclectismului pretutindeni mărturisit. Sursele multiple și eterogene, adeziunile versatile sînt chezășuite de o trăire autentică, aptă să asigure criticii sale acea autoritate de neconfundat a personalității.

În 1923, Herbert Read, de curînd *assistant keeper* la *Victoria and Albert Museum*, edita *The Speculations: Essays on Humanism and the Philosophy of Art* (Speculații: Eseuri despre umanism și filozofia artei) ale lui T.E. Hulme, printr-o ingenioasă sistematizare a masei haotice de scrieri-eseuri, fragmente, însemnări risipite — rămase de la poetul mort în timpul războiului: se poate spune că aceasta e prima sa operă de critic de artă. Căci influența *Speculațiilor* lui Hulme, considerabilă, a fost hotărîtoare asupra evoluției criticii de artă moderne engleze, alături de cea exercitată, începînd din primul deceniu al secolului, de Clive Bell și Roger Fry. În perioada post-ruskiniană această evoluție e marcată de receptarea și asimilarea progresivă a gîndirii germane asupra artei care, în jurul lui 1900, după Konrad Fiedler, avea să dezvolte toate consecințele esteticii purei vizualități *(Sichtbarkeit)*, înglobînd și cuceririle importante ale noilor cercetări psihologice. În 1903 se traducea în engleză *Klassische Kunst* a lui Wölfflin, care, la apariția sa, în 1899, constituise un eveniment în cuprinsul științei germane a istoriei artei. Cartea lui Geoffrey Scott, *Architecture of Humanism*, apărută în 1914, aplica pentru prima oară elemente wölffliniene precum și ale esteticii lui Lipps, de mare răsunet în acei ani, la cercetarea estetică a arhitecturii, iar exemplul său era urmat și în studiile asupra altor arte. Lupta pentru acceptarea postimpresioniștilor și a lui Cézanne pe care cercul lui Roger Fry

avea s-o poarte cu perseverență începînd de la prima expoziție de artă franceză contemporană de mare scandal, din 1910, de la *Grafton Galleries*, mergea în sensul aceleiași adoptări a esteticii vizualității și influența lui Wölfflin asupra criticii lui Fry e indiscutabilă, acesta putînd fi considerat poate cel care a înțeles cel mai adînc importanța categoriilor de judecată ale istoricului german, desprinzînd sensurile lor teoretice și aplicîndu-le cu libertate, originalitate și senzitivă finețe în interpretarea artei moderne. Alte elemente ale teoriei de artă germane pătrunseseră însă datorită îndeosebi succesului scrierilor estetice ale lui Hulme, care cataliza, adaptîndu-le gîndirii tradiționale engleze, idei nu numai din Wölfflin, dar și din Riegl și Worringer, dezvoltînd îndeosebi distincția acestuia din urmă dintre geometric și organic. (Hulme proiecta o vastă lucrare asupra teoriilor moderne ale artei.) Concordînd cu eforturile unui Fry și Clive Bell, scrierile lui Hulme aduceau o contribuție decisivă la compromiterea concepțiilor academice, la deschiderea drumului spre înțelegerea formelor arhaice și primitive, și, în consecință, a artei contemporane.

Ca adept al gîndirii lui Hulme se poate afirma că Herbert Read a mers mai departe pe drumul asimilării teoriilor moderne asupra artei și a rezultatelor cercetărilor psihologice. În această privință întreaga sa operă eseistică de critic de artă este unică prin capacitatea de absorbție a teoriilor străine, prin captarea ultimelor investigații filozofice, de care se slujește cu admirabilă suplețe și virtuozitate, ca de niște instrumente docile, pentru aprofundarea și diversificarea acelor concepte estetice fundamentale la care a aderat. Curiozitatea minții sale critice e universală, îndreptată spre toate sferele culturii, cu o mobilitate vitală și o inepuizabilă disponibilitate a sensibilității estetice. În același timp, i se poate recunoaște acea rară însușire de a coordona organic toate aspectele poeziei și artei, cu o putere sigură de îmbrățișare, de vedere largă și sinteză. Fără un sistem rigid care să-i impună limite, spiritul său speculativ, de loc dogmatic, nedominat de prejudecăți, își acordă o largă libertate în receptarea și utilizarea teoriilor filozofice spre o cît mai fecundă acțiune a tuturor virtualităților acelor principii ce stau la baza propriei gîndiri estetice.

Herbert Read debuta ca istoric de artă în 1924 cu un magnific volum asupra vitraliilor engleze, *English Stained Glass*, urmat de două volume despre ceramică *(English Pottery)*, unul

în colaborare cu Bernard Rackham. Interpretările și analizele sale sînt de o rară acuitate, revelînd aspecte și semnificații inedite ca, spre pildă, în studiul vitraliilor engleze, unde, recurgînd la idei tomiste, oferă un exemplu magistral, pe urma principiilor unor Riegl și Dvorák, de interpretare a relațiilor dintre artă și viața spirituală a unei epoci. Asemenea studii de istoria artei nu corespundeau însă nici temperamentului său adevărat și nici curiozității sale pasionate. El se va îndrepta de aceea în curînd spre domeniul artei contemporane, complexei problematici căreia îi va dedica aproape întreaga sa activitate eseistică. În 1927 traduce *Formprobleme der Gotik* (Problemele formale ale Goticului) a lui Worringer și în 1931 publica *The Meaning of Art* (apărută concomitent la New York sub titlul *The Anatomy of Art)*, apoi, ca o continuare firească, *Art Now* (Arta de Azi) (1933), care a rămas multă vreme singura încercare de a prezenta unitar și sistematic publicului englez concepțiile celor mai recente mișcări artistice, de la « neue Sachlichkeit» la « suprarealism», domeniu în pragul căruia inteligența cea mai strălucită a criticii engleze, R. Fry, se oprise cu simptomatică derută a mijloacelor de analiză critică. *The Meaning of Art* (Semnificația artei) era concepută ca o introducere la înțelegerea artei, ca o elucidare a tuturor dificultăților comprehensiunii celor mai variate forme ale acesteia, din toate timpurile, cu acea deschidere de orizonturi pe care o realizase, prin înlăturarea piedicilor obstinate ale atîtor prejudecăți academice, evoluția modernă a gîndirii estetice. Însuși epigraful volumului, un cuvînt al marelui peisagist englez Constable, indică acest punct de vedere programatic al autorului, ilimitata capacitate de înțelegere a artei: *A true taste is never a half taste* (Bunul gust nu cunoaște jumătăți de măsură). Dintre cele două puncte de vedere posibile ale tratării argumentului — cel al receptării artei și cel al creării ei — autorul consacră, cum era și firesc, aproape toate paginile cărții analizei celui dintîi. Micul său volum are deci un caracter hermeneutic și ca atare își găsește o adevărată împărțire în mici capitole, fiecare unitar, consacrat unei probleme particulare. Primele douăzeci și opt de capitole, alcătuind partea întîi, sînt destinate lămuririi unor fundamentale concepte estetice, pornind de la cele ale *frumosului* și *artei*. Pentru definirea acestora, după ce înlătură erorile, limitele și prejudecățile unor interpretări vechi și comune, autorul recurge la cele două concepte fundamentale ale esteticii lui Croce: *intuiția* și *expresia*.

De altfel întreaga sa concepţie critică, în toate dezvoltările ei ulterioare, se va sprijini pe principiul crocian al poeziei ca mod de cunoaştere pre-logică, autonom, suficient şi total, cunoaşterea intelectivă presupunînd intuiţia, imaginea precedînd ideea. Apelînd tot la estetica crociană, Read va substitui conceptul universal şi concret al *formei* celui abstract de frumuseţe. Deşi se va îndepărta ades de sistemul estetic al marelui filozof italian, nefiind un crocian ortodox, şi apelînd necontenit la alte teorii — multe din ele repudiate de Croce — spre adîncirea naturii complexe a fenomenului critic şi chiar spre susţinerea şi exploatarea tuturor posibilităţilor principiului de bază crocian şi vichian al cunoaşterii prelogice, aurorale *(Este de vină propria slăbiciune a filozofului*, spune el, criticînd respingerea de către Croce a rezultatelor psihologiei experimentale — *dacă nu e capabil să asimileze anume fapte în teoria sa generală asupra artei)* — Read se va recunoaşte mereu debitor esteticii crociene, începînd din *Semnificaţia artei* şi pînă tîrziu, şi ajungînd astfel să afirme în 1960, în prefaţa ultimei ediţii revăzute din *Art Now*, relaţia indispensabilă dintre principiile estetice crociene şi înţelegerea artei moderne: *Cred că estetica formei expusă de De Sanctis relativ la literatură şi în vremea noastră generalizată de B. Croce pentru toate artele, sancţionează tendinţele artei moderne* (ed. 1964, p. 55). Filozoful englez Collingwood, numărîndu-se printre cei dintîi care au receptat în Anglia şi au prelucrat ideile estetice ale lui Croce (a tradus de asemenea cîteva din operele acestuia), se străduise *(Outline of a Philosophy of Art* — 1925, *The Principles of Art* — 1938*)* să lărgească şi să adapteze principiile crociene în vederea interpretării ultimelor ipostaze ale poeziei moderne. În spiritul lui Collingwood, pe care îl numeşte undeva « cel mai mare filozof modern », Herbert Read adopta idei crociene, transformîndu-le cu o nouă putere de acţiune în personala sa experienţa estetică, ades dezvoltîndu-le pe un fond eclectic de teorii, la care în prealabil aderase: teorii biologice şi psihologice experimentaliste, teorii vitaliste şi evoluţioniste bergsoniene, gestaltism german, teoria lippsiană despre *Einfühlung (empatie*, termen ce ar putea fi preferat şi în româneşte celui de simpatie, propus de Blaga), distincţiile lui Worringer între forma geometrică nordică şi cea organică meridională, interpretările psihanalitice ale lui Freud — folosit pe larg, în lucrări ulterioare, mai ales cu distincţia sa revelatoare dintre *id ego* şi *super-ego* — etc.

În această primă parte teoretică, cititorul va fi inițiat deci în esențialele probleme specifice ale artelor plastice, abordate deseori prin ilustrările concrete cele mai adecvate sau apelînd la diverse texte sugestive filozofice sau literare, dintre care numeroase, cele ale lui Ruskin, cum e și firesc deseori solicitat, totdeauna fecund prin finețea, acuitatea observațiilor sale. De remarcat că Read separă momentul estetic de cel artistic, deosebind trei stadii ale activității artistice (cap. 8—9): primele două, percepțiile specifice și organizarea lor făcînd parte din simțul estetic general, al treilea, corespondența acestora cu un stadiu preliminar de emoții sau sentimente, fiind cel al expresiei artistice propriu-zise. Arta ar putea fi definită ca expresia purificată (în accepție aristotelică) prin formă a sentimentului, capabilă să comunice *an emotion recollected in tranquillity* (o emoție retrăită în liniște), după cunoscuta expresie a lui Wordsworth. E un principiu de bază ce nu trebuie uitat în judecarea oricărei arte și oricărui artist. El ne va îngădui să înțelegem de pildă, cum se va lămuri mai departe, de ce Giotto nu poate fi considerat un artist inferior lui Michelangelo: forma sa e mai puțin complicată, însă *forma* nu trebuie apreciată după gradul ei de complexitate. De reținut apoi paginile despre armonia părților și Secțiunea de aur; cele despre elementele formei picturale; distincția dintre forma pură, abstractă, ce-și află expresia cea mai directă în olărie (substanțiale observații, simțindu-se că vin din partea unui « connoisseur ») și cea cu cel mai complex conținut uman, exemplificată de genul portretului; paginile despre cele trei moduri ale culorii, heraldic, armonic și pur; cele, esențiale, dezvoltînd distincția « of metaphysical nature », dintre forma *arhitecturală* și cea *simbolică*, pornind de la forma relativă și absolută a lui Platon, analizînd compoziția clasică și barocă în termeni wölfflinieni (închisă — deschisă), apelînd apoi la noțiunea de ritm și la sugestii din Jung și Fry (forma arhitecturală ar fi cea cu un conținut explicit, cealaltă, aproape de abstract, avîndu-și originea în stadiul nediferențiat de experiențe ancestrale al inconștientului). De subliniat apoi următoarele două capitole în care, după ce se recunoaște importanța fundamentală a raportului dintre personalitatea creatorului și ambianța socială și istorică, se afirmă, în sens crocian, realizarea operei de artă ca o unitate a universalului în particular și a particularului în universal: (*the one in the many and the many in the one*, cum va explica

în cap. 25) şi se stabileşte necesitatea perceperii operei ca un întreg care trebuie totdeauna să surprindă: *O operă de artă şi-a făcut efectul înainte de a fi devenit conştienţi de prezenţa ei.*

Cele cincizeci şi patru de mici capitole ale părţii a doua sînt consacrate unui itinerar prin aproape toate epocile şi ramurile artelor plastice, în scopul de a extrage semnificaţia lor intrinsecă, de a consemna progresul criticii în înlăturarea prejudecăţilor ce îngustau capacitatea de înţelegere şi puneau stavilă vitalei situări în punctul de vedere deschizător de cele mai multe orizonturi. De la picturile rupestre pînă la suprarealişti, de la arta populară la sculptura Barbarei Hepworth, autorul zăboveşte cu aceeaşi admirabilă sensibilitate şi cu o vivacitate pătrunzătoare a inteligenţei critice şi analizei psihologice, asupra artei dintr-o epocă sau a unui popor, asupra unui gen sau unei categorii a artei — respingînd *pernicioasa* distincţie dintre *fine arts* (arte pure) şi *applied arts* (arte aplicate) — asupra unui stil, în sfîrşit, asupra vreunui artist, tratînd toate aceste popasuri ca pretexte pentru clarificarea unor probleme esenţiale de estetică sau de istoria artei şi gustului artistic. S-ar putea critica desigur limitata şi simplificata tratare a Renaşterii, considerată mai ales ca tradiţie a artei academice şi nerelevată în inepuizabila-i bogăţie de aspecte, ce fac din ea o adevărată lume artistică, îmbrăţişînd o vastă problematică (lucru pus în evidenţă şi analizat de numeroase studii recente); s-ar putea deplînge insuficienta speculare a epocii baroce, a manierismului, a peisajului şi cromatismului venețian, trecerea cu vederea a artei indiene, a sculpturii etrusce sau a importantului moment caravaggist, judecata sumară a impresionismului şi restrictivă a pictorilor impresionişti etc., toate, dacă nu impuse de economia tratării, confirmînd însă punctul de vedere al unui ideolog al artei moderne, autor mai tîrziu al unei excelente *Philosophy of Modern Art.* Read avea să mărturisească odată, în urma unei vizite la Florenţa în 1939, incapacitatea sa de a sesiza vitalitatea artei Renaşterii. Denys Sutton vedea, poate pe drept cuvînt, în această necultivare a marilor maeştri din trecut (acei « Old Masters », din perspectiva cărora Roger Fry judecase atît de pertinent arta modernă), sursa incertitudinilor lui Read în ierarhizarea valorilor artei contemporane. Facultatea sa de apreciere a valorii artistice va suferi într-adevăr nu o dată de lipsa fundamentalului exerciţiu continuu în domeniul artei

vechilor maeştri. Însă o motivare majoră a acestei palide preocupări poate fi aflată în pasiunea acaparatoare a speculaţiilor de idei, permanent întreţinute de lumea proteică a artei contemporane.

Predilecţia lui Read pare să ezite între forma expresivă, individuală, şi cea abstractă, simbolică, prezentă cu deosebire în tipurile de artă aşa-numite « primitive ». În acest sens capitolele cele mai substanţiale, oferind atît coordonatele esenţiale pentru înţelegerea artei respective cît şi acele principii estetice de bază la care trimit, vor apare, de pildă, cele asupra artei copte, artei precolumbiene, persane sau chineze, asupra artei celtice, şi apoi cele consacrate peisajului, lui Gainsborough, lui Blake, Turner sau Constable, lui Delacroix, van Gogh sau Gauguin, lui Klee, suprarealiştilor (ingenioasă abordarea acestora printr-o analiză a lumii picturale a lui Bosch), sculpturii, lui Henry Moore etc. Și în fiecare capitol, nelipsit de comparaţii şi referinţe sugestive, cu fiecare relevare a unui aspect inedit, cu fiece soluţie concretă a unei probleme teoretice, cititorul va simţi sporită propria sa capacitate de comprehensiune a acelui complex fenomen al spiritului creator care e arta. De pildă, întîlnirea cu personalitatea lui Gainsborough îl va face să înţeleagă eficienţa criticii ca judecată şi analiză a calităţilor pozitive, a meritelor propriu-zise; întîlnirea cu Van Gogh îi va revela o nouă categorie a personalităţii artistice, cea morală, iar prin Gauguin va aborda problema « decorativului » şi, într-un climat de înţelegere a-dogmatic, prin intervenţia unei paralele cu Van Gogh, va fi pus din nou în faţa adevărului că valoarea artei rezidă în ultimă analiză în capacitatea ei de simţire umană: . . . *Se va spune poate că ambiţia aceasta* (a lui Van Gogh) *era o ambiţie literară, nerelevantă pentru viziunea pictorului: dar ce are a face atîta vreme cît e artă? Căci arta nu e o abstracţie; e o activitate umană, realizată numai prin mijlocirea unei personalităţi. Calitatea acestei personalităţi va covîrşi calităţile abstracte ale artei, şi valoarea artei depinde de adîncimea simţirii umane.*» Fundamentale apoi două convingeri pe care aceste capitole le vor impune: a unităţii artei de toate tipurile, din toate locurile şi toate vremurile, a imutabilităţii legilor care îi stau la bază: *The underlying laws of art remain the same, in all types and at all times* (Legile ce stau la baza artei rămîn aceleaşi, pentru toate tipurile şi în toate vremile) şi, inseparabilă, credinţa că orice folosire a acestor legi e legitimă. Cînd autorul va formul aceste

adevăruri în capitolul 81, de introducere în sculptura engleză contemporană, cititorul va adera spontan, ca la niște concluzii firești ale capitolelor parcurse: *Folosim legile artei, tehnicile artei, pentru foarte deosebite țeluri — adesea spre a exprima aparența lucrurilor, adesea spre a exprima realitatea lucrurilor, adesea spre a da corp unor idealuri, adesea spre a explora necunoscutul și adesea chiar spre a încerca să creăm o nouă realitate.* Numai astfel, inițiat în sensurile intime, în problemele esențiale ale artei din toate vremurile, de toate tipurile — olăria chineză și marchetăria rococo, arhitectura egipteană și vitraliul medieval, desenul maeștrilor Renașterii și peisajul englez, pictura rupestră și miniatura bizantină etc. etc. — va putea fi abordat în spirit adogmatic, înțelegînd că nici unei forme nu i se poate concede drept de preempțiune asupra frumuseții, domeniul vast al artei moderne și contemporane. E darul pe care *Semnificația artei* îl va oferi iubitorilor de artă la capătul lecturii, lucru cu putință de realizat numai datorită excepționalei sensibilități a autorului ei, capabilă să îmbrățișeze un domeniu atît de vast și de variat. Lectura micii și substanțialei cărți a lui Read va cuceri și prin stilul simplu, pur, fără efecte literare sau retorice, perfect inteligibil, stil de conversație directă, în tradiția durabilă a eseului englez de la Addison la Hazlitt și Lamb, la Ruskin și Pater. Pe drept cuvînt, din 1931, prin numeroasele sale ediții, pînă azi, *The Meaning of Art* e considerată în lumea engleză *the best pocket introduction to the understanding of art* (cea mai bună scurtă introducere la înțelegerea artei): căci la sfîrșitul unei atrăgătoare lecturi, cititorul se va simți familiarizat cu multe probleme esențiale ale istoriei artei și ale esteticii în general și în același timp, ceea ce e mai important, sedus de vivacitatea și spiritul de independență al judecăților critice, de mobilitatea curiozității autorului, de libertatea alertă a metodei sale asociative, totdeauna eficientă, va recunoaște un spor al dorinței de exercițiu personal în judecata și explorarea unui domeniu vital, nu spre a completa acea snobă și superfluă « cultură generală », ci pentru integrarea însăși a spiritului. Și nu poate rămîne neconvingătoare acea ferventă și pură dragoste de artă ce pulsează ca un sînge nobil în toate paginile lui Read și care, departe de a-l izola pe om de semenii lui, neavînd nimic comun cu acea pasiune estetizantă a artei pentru artă, proclamă arta drept mijlocul suprem, cel mai eficace al educației, al realizării necesarei armonii dialectice cu lumea înconjurătoare.



Scanned with CamScanner

În această direcție a evoluat întreaga concepție despre artă a lui Herbert Read, care va face din problema educației prin artă centrul de iradiație al gîndirii sale, angajate cu un pathos de adevărat *vates*, în scrutarea anxioasă a dramaticelor conflicte ce stăpînesc neîmblînzite spiritul lumii contemporane. Interesul său a fost absorbit aproape complet de studiul artei secolului XX. El s-a apropiat fără prejudecăți de toate aspectele acesteia, analizîndu-i semnificațiile, trăgînd din vasta experiență critică în acest domeniu concluzii teoretice pentru fundamentarea și dezvoltarea concepțiilor sale despre artă și educație. În 1930 era sprijinitor și purtător de cuvînt al grupului *Unit One*, ce urmărea transformarea radicală a idealurilor artei contemporane engleze. Participarea sa la realizarea acestora a fost decisivă: « Ar fi cu neputință de imaginat ultimii treizeci și cinci de ani, scrie sculptorița Barbara Hepworth, fără Herbert Read. De la sfîrșitul primului război mondial, el a fost nu numai inspiratorul unei căi a vieții, ci și un prieten și un tovarăș unic. . . » De partea avangardei, el devenea adept și promotor al suprarealismului, printre cei dintîi a comentat și sprijinit arta informală și a întîmpinat cu simpatie și înțelegere tașismul lui H. Michaux, salutîndu-l cu o faimoasă formulă a lui Kandinsky: *An Art of Internal Necessity* (O artă a necesității interioare). Artei contemporane i-a consacrat un volum capital de introducere teoretică, *The Philosophy of Modern Art*, în care recurge cu succes la factori de interpretare psihanalitici (tot unui Fry i se datorește introducerea în Anglia a rezultatelor psihanalizei în studiul creației artistice, prin volumul său din 1924, *The Artist and Psychoanalysis*. Alte eseuri ale lui Read din *The Tenth Muse* (A zecea muză) și *A Coat of Many Colours* (O piele multicoloră) tratează despre aplicarea principiilor jungiene ale inconștientului creator la poetica suprarealistă, și încă din 1933 el sesiza importanța formelor arhetipale în interpretarea artei lui Picasso: idee reluată și dezvoltată mai tîrziu de C. G. Argan); urmau două fundamentale monografii despre Henry Moore și Ben Nicholson (întregii arte contemporane engleze îi dedica un volum de sinteză în *The Penguin Books)*; un studiu asupra sculpturii contemporane *(The Art of Sculpture)* și două compendii asupra picturii și sculpturii moderne, excelente instrumente de informare și orientare. Aceasta în afara numeroaselor eseuri, articole sau introdu-

244.944

ceri substanţiale consacrate diferitelor curente sau artişti, unele culese în multiplele sale volume. (De amintit introducerile la albumele Gauguin şi Klee, studiile despre sculptura lui Matisse, despre Naum Gabo, despre W. Kandinsky.) În acelaşi timp rămînea activ interesul său pentru filozofia şi eseul german contemporan şi contribuia la introducerea şi publicarea în Anglia, trebuind adesea să înfrîngă obstinate opoziţii, a scrierilor unor W. Worringer, Martin Buber, Karl Jaspers, Hugo von Hoffmannsthal, Stephan Georg, Simone Weil, C.G. Jung, operele complete ale acestuia din urmă apărînd în traducere engleză sub îngrijirea sa. În spiritul cunoscutului său eclectism, el încorpora, spre a-şi sprijini investigaţiile şi dezvolta argumentele, pe fondul mai vechi adoptatelor principii vichiene, crociene, bergsoniene şi gestaltiste, teoria inconştientului creator, a formelor arhetipale, a lui Jung şi, în sfîrşit, teoria formelor simbolice a lui Ernst Cassirer şi Suzannei Langer cu care socotea, în 1960, că filozofia artei a atins *a reasonably convincing and definitive form*. Numeroasele sale volume publicate după 1930, cele mai multe serii de *lectures* (conferinţe), tratînd un argument particular sau grupate după o idee conducătoare, sînt pline de variate referinţe, de la Platon la Vivante, la Scheler şi Heidegger, denotînd o nestinsă curiozitate intelectuală, stimulînd activitatea mentală, întreţinînd necontenit interesul spiritual. (Fără îndoială că-n această proliferare a referinţelor sînt inevitabile accidentele unor consideraţii superficiale.) Adeseori citate din poeţi, eseişti sau filozofi sînt oferite în mod oportun în sprijinul clarificării unei chestiuni, caracterizării unui fenomen şi e o încîntare a spiritului să constaţi cum un citat din De Sanctis despre prima concepţie a *Divinei Comedii* vine admirabil în ajutorul înţelegerii metodei de a crea a lui Matisse, cum expresionismul îşi află o adecvată explicaţie într-o pagină a lui R. Fry despre inspiraţia poetică, imaginativă, în opoziţie cu cea vizuală, a lui Van Eyck, cum un citat din Platon sau din Proust aruncă lumină asupra înţelegerii unor modalităţi creatoare contemporane. Toată această continuă, ferventă întîmpinare cordială a ideilor de pretutindeni, ce caracterizează, ca o seducătoare perpetuă tinereţe spirituală, întreaga producţie eseistică a lui Read, ne îndeamnă să-l definim (parafrazînd, în spiritul său, o faimoasă definiţie pe care Croce o da lui D'Annunzio) ca

pe un *diletant de idei*, în accepţia originală, pozitivă, a termenului.

Trei volume, *Art and Society* (1936), *Icon and Idea* (1956) şi *The Origins of form in Art* (1965) dezvoltă temele teoriei despre artă a lui Read, ale constantei sale *research for a social, indeed, a biological, principle in art* (Căutări a unui principiu social, la drept vorbind, biologic, în artă). *Arta e un fenomen biologic*, afirmă el peremptoriu, iar ţelul său teoretic îl socoteşte comparabil cu cel al lui Focillon: de a identifica arta cu forţa însăşi a vieţii, în măsură în care această forţă ajunge în conştiinţa umană, la realizarea fiinţei *(of the being)*, mărturisind în această din urmă specificare o reminiscenţă din metafizica lui Heidegger *(so far as I am able to understand his difficult thought* — «în măsura în care sînt în stare să înţeleg gîndirea sa dificilă»). Comentînd o axiomă a lui Ruskin: « Orice operă de artă genuină e rezultatul unor legi matematice *transgresate organic* », Read deosebeşte două elemente în opera de artă: unul de natură matematică, dînd naştere categoriei vitalităţii. *Aceasta e integritatea artei*, conchide el: *o intransigentă concentrare asupra unităţii formale şi vitalităţii stilistice, în scopul ca arta să slujească evoluţiei conştiinţei umane în efortul total de a stabili o lume umană în mijlocul unui univers indiferent*. Rolul artei în istoria umanităţii nu e simplu imitativ, *representational*. Arta ne spune totdeauna ceva despre univers, despre natură, despre om, despre artistul însuşi: *Arta e un mod de cunoaştere şi lumea artei este un sistem de cunoaştere*. Această cunoaştere precede pe cea intelectuală şi ştiinţifică: înainte de a vorbi, omul s-a exprimat prin imagine *(icon)* şi lumea imaginilor nu poate fi înlăturată şi înlocuită cu cea a conceptelor filozofice, a ideii. (E tema amplu dezvoltată, cu posibile obiecţii din partea antropologilor şi specialiştilor în preistorie, în *Icon and Idea*, care nu rămîne mai puţin o excelentă istorie schematică a culturii, corelînd în mod eminent şi original calităţile istoricului de artă cu cele ale esteticianului.) O operă de artă, care e creaţia sensibilităţii şi imaginaţiei umane, este *cea mai înaltă manifestare a voinţei imanente a universului*. Spre a explica originea creatoare a formei, recurgînd la sprijinul teoriilor gestaltiste şi jungiene, Read vorbeşte despre lumea arhetipală a imaginilor, ca de o matrice lipsită de configuraţie a formelor *(Gestaltfree matrix of forms)*, de natură superpersonală. Deci stratul primar al capacităţii for-



Scanned with CamScanner

male cognoscitive ar fi inconştientul nediferenţiat: teorie, care, deşi de origine jungiană, e familiară culturii filozofice româneşti, căci se învecinează cu teoria categoriilor stilistice ale inconştientului a lui Blaga (teorie evident independentă, ale cărei esenţiale deosebiri de cea a arhetipurilor lui Jung au fost ilustrate de însuşi filozoful român în cursul său despre *Antropologie şi cultură* din 1948).

O asemenea concepţie asupra artei reclama fireşte o nouă concepţie asupra criticii. Încă din *The Meaning of Art* Read formula unul din principiile sale critice, plecînd de la observaţia că opoziţia dogmatică a produs atîtea neajunsuri în trecut: criticul e obligat în faţa oricărei opere să încerce a înţelege ce anume a determinat pe artist să procedeze astfel şi numai după aceea să judece şi să tragă concluzii. Pentru aceasta e necesar să se inculce atît criticii cît şi publicului fundamentala recunoaştere a particularităţii artistului. Căci nu trebuie să se uite că *artistul are cele mai acute simţuri dintre noi toţi*. Spre a sluji adevărul, el trebuie să fie sincer şi spre a-şi împlini rostul său, spre a nu-şi trăda funcţia sa, el trebuie să exprime pe deplin, pînă la extremele ei limite, această acuitate a simţurilor: *Sîntem lipsiţi de curaj, de dragoste pentru libertate, de pasiune şi de simţ al bucuriei vitale dacă refuzăm să-l urmăm unde ne conduce*. Criticii îi este necesară de aceea o totală aprehensiune care să includă înţelegerea intenţiilor artistului. Înainte de a critica o operă de artă din orice punct de vedere (se pot recunoaşte diverse criterii valide: stilistic, moral, social-politic . . .) criticul trebuie să intre *empathetically* în posesia formei şi funcţiei ei afective. Prin acest proces de identificare (Read sugerează asimilarea lui cu ceea ce se înţelegea în trecut prin contemplaţie) se poate ajunge la semnificaţia operei, la substanţa simbolică a formei. Aceasta e critica de artă modernă, cea care consideră opera de artă drept un simbol ce trebuie interpretat, mai curînd decît un obiect de disecat, aşa cum o concepe şi procedează critica formalistă. E în fond operaţia de regăsire a unei pierdute *lingua franca*, extirpată din conştiinţa socială de către civilizaţia mecanicistă, responsabilă de frustarea sensibilităţii contemporane. Funcţia criticii depăşeşte deci pe cea a interpretării şi comentariilor pasive: ea trebuie să promoveze arta, drept singura *creative therapy*, capabilă să reconstituie acel suflet contemporan mutilat.

Teoria despre artă a lui Read s-a dezvoltat paralel cu cea despre educație, despre rolul social al artei. Se poate spune chiar că principiile celei dintîi trebuiau să conducă inevitabil la un asemenea corolar. În acest sens, gîndirea sa despre artă și despre educație intră în tradiția preocupărilor engleze, avîndu-și precedentul în orientarea unui Ruskin și, mai tîrziu, a unor Morris și Ashbee (*Arts and Crafts* — « Arte și meserii »). Problemei artei ca instrument educativ i-a consacrat numeroase studii: unele ocupîndu-se de *industrial design* (*Art and Industry*, « Artă și industrie », 1934 și *Future of Industrial Design* — « Industrial Design în viitor » — 1946 — lucrări ce vor rămîne fundamentale în acest domeniu); volumul menționat despre *Art and Society*; cele despre inevitabila poziție anarhică a poetului în civilizația burgheză (*Poetry and Anarchism*, *Anarchy and Order*); capitala *Education through Art* (Educație prin artă), urmată de *The Grass Roots of Art* (*Rădăcinile artei*). S-a spus pe bună dreptate că sociologia lui Read e mai curînd psihologie aplicată: problema esențială pe care și-o pune fiind cea a reacției individului față de societate și a organicității unei culturi. Individualitatea nu trebuie sacrificată, direcția dezvoltării ei trebuie descoperită și cultivată încă din copilărie cînd poate fi diagnosticată infailibil numai prin studiul desenului copiilor (Read distinge în acest sens opt categorii de aptitudini intuitive). A cultiva aptitudinile originare ale individului, înseamnă a păstra omului vitalitatea sa: *Cînd am încetat de a mai fi copii, am și murit*, afirmă Read adoptînd o faimoasă vorbă a lui Brâncuși. În ignorarea, în disprețul cunoașterii intuitive, a rolului esențial al artei în formarea omului, stă, după Read, cauza alienării culturii occidentale contemporane, orientată exclusiv spre un raționalism mecanicist, izvor al violenței, al brutalității și urîtului. În radicală separare, nemaiîntîlnită în istoria lumii occidentale, dintre om și natură, dintre individ și produsul său, poate fi descoperit unul din efectele principale prevăzute de Marx, ale sistemului capitalist și ale civilizației tehnologice. Critica acestei civilizații ia forme din ce în ce mai virulente în scrierile lui Read, care n-a încetat niciodată de a indica drumul salvării în întoarcerea spre artă, ca activitate plăsmuitoare de forme, ca meșteșug original. Una din teoriile sale, expusă în 1946 la Universitatea din Yale, *Towards a Duplex Civilization* (Spre o dublă civilizație), a atras în acest sens cu



Scanned with CamScanner

deosebire atenția: ea preconiza nu o mișcare contrară curentului funcționalist și mecanicist predominant și covîrșitor, ci una paralelă, care să realizeze o a doua concomitentă civilizație, bazată pe educația artistică, pe exercițiul individual al sensibilității și imaginației, în realizarea de obiecte de artă. Căci o civilizație nu poate fi bazată numai pe raționalitate și funcționalism. Rădăcinile unei civilizații nu sînt *in the mind* ci *in the senses* și atîta timp cît acestea nu sînt cultivate, va lipsi condiția biologică a supraviețuirii umane. Voința de a forma *(the will-to-form)* fiind inerentă percepției însăși, iar experiența estetică, un factor esențial al evoluției umane, abolirea lor duce la decăderea omenirii și la barbarie. Invocînd pe Platon și pe Schiller, Read preconiza practica artei ca singura în virtutea căreia poate fi realizată integritatea personalității umane. Artistul trebuie să redea lumii imaginile: căci fără imagini nu pot exista nici ideile și o civilizație se îndreaptă încet dar inevitabil spre pieire. Fără un exercițiu, fără o ucenicie a naturii noastre sensibile, mașinile nu vor putea fi dominate. Consecvent întregii sale gîndiri, Herbert Read, promotorul curentelor artistice moderne, de la expresionism la suprarealism și informal, se ridică *(The Desintegration of Form in Modern Art* — Dezintegrarea formei în arta modernă —) împotriva pop-artei și tipurilor similare de artă, împotriva acestor anti-arte preconizînd distrugerea formei, cărora le neagă orice precedent și în care vede nu un fenomen efemer, ci unul îngrijorător, contribuind la amplificarea procesului de distrugere și standardizare, de înjositor materialism și consumație pasivă. Artele adevărate *(genuine arts)* de azi sînt angajate, după Read, într-o luptă eroică, și dacă vor pierde, atunci arta, în cea mai înaltă semnificație a sa, va muri: *Iar dacă arta moare, atunci spiritul uman devine impotent și lumea se va prăbuși în barbarie*. E strigătul unui profet încruntat, posomorît, rol în care însuși Read s-a recunoscut. În evoluția culturii occidentale, el nu mai distinge decît curentul ce-o duce spre prăbușire, și cîteva eseuri tratînd acest argument le-a publicat recent sub titlul semnificativ, *To Hell with Culture:* repudiere blasfematorie a falsei culturi de azi care nu e decît *o imensă pojghiță lustruită* (« an immense veneer »), o entitate separată, ceva impus de sus, nu ca într-o societate sănătoasă, un fenomen crescut organic, ca un reflex al sensibilității genuine. E de la sine înțeles că în cuprinsul unei ast-

fel de culturi alienate, arta, în bătălia ei eroică, e pe cale de a fi înfrîntă: *Artele duc o bătălie pierdută în civilizația noastră tehnologică* (tehnologia fiind definită ca exploatarea cunoașterii științifice exclusiv în vederea unui cîștig material) *și nu văd speranță pentru ele. Poetul a devenit un anacronism.* Într-un eseu scris pentru UNESCO în 1966 *(Funcția artelor în societatea contemporană)* și cules în volumul *Art and Alienation*, cu un motto clarvăzător din Marx (« Toate aceste consecințe provin din faptul că muncitorul este legat de produsul muncii sale ca de un lucru străin »), după ce analizează cu nemiloasă luciditate racilele societății contemporane, preconizînd din nou educația prin artă ca un remediu de natură revoluționară, Herbert Read semnalează izolarea, eliminarea apropiată a artistului, societatea de azi devenind incompatibilă cu geniul. Și glasul poetului-vates din Yorkshire se ridică iar, vaticinînd în inspirate cuvinte o inevitabilă prăbușire cîtă vreme calea pe care civilizația a pornit și stăruie nu va fi părăsită. *Geniul e o șansă genetică și istoria e o larmă confuză, dar viața dăinuiește. E o flacără care se-nalță și coboară, cînd pîlpîitoare, cînd arzînd liniștit și izvorul uleiului ce-o hrănește e invizibil. Dar acest izvor e din totdeauna inseparabil de imaginație- și o civilizație ca a noastră, care necurmat tăgăduiește sau distruge viața imaginației, va trebui inevitabil să se cufunde într-o barbarie din ce în ce mai adîncă.* *

Semnificația morală a întregii gîndiri estetice a lui Herbert Read, a întregii sale activități pasionate de critic și eseist, ca și a poeziei sale, rezidă în fond într-o intransigentă afirmare umanistă a primatului vieții: *Arta e în slujba vieții, critica e în slujba vieții; orice altă presupunere e o trădare a destinului nostru uman.*

THEODOR ENESCU

* Genius is a genetic chance and history a confused clamour, but life persists. It is a flame that rises and sinks, now flickers and now burns steadily, and the source of the oil that feeds it is invisible. But that source is always associated with the imagination, and a civilization like our own that consistently denies or destroys the life of the imagination must inevitably sink into deeper and deeper barbarism.

*Bunul gust nu cunoaşte jumătăţi de măsură.*

CONSTABLE

Scanned with CamScanner

# NOTA AUTORULUI

*Cartea de față a pornit sub forma unor articole scrise pentru* The Listener, *revista literară săptămînală editată de British Broadcasting Corporation. Pentru prima ediție (1931) am ales fragmentele din aceste articole, le-am mai dezvoltat, și le-am ordonat astfel încît să alcătuiască ceea ce este, sper, o dezbatere îndeajuns de închegată. La edițiile ulterioare au fost adăugate și alte paragrafe, cu scopul de a obține împlinirea teoretică și istorică. Exceptînd paragrafele privitoare la arta chineză (42), la Turner (67) și la sculptura modernă (81c), adăugirile au fost la rîndul lor adaptări după articole apărute inițial în* The Listener. *Cu prilejul ediției actuale am făcut în întregul text corecturi mărunte menite să aducă un spor de claritate și precizie.*

ianuarie, 1951 H.R.

Scanned with CamScanner

Scanned with CamScanner

# I

**1. Definirea artei.** Prin cuvîntul « artă » înțelegem de cele mai multe ori acele arte pe care le denumim « plastice » sau « vizuale », dar la drept vorbind noțiunea ar trebui să cuprindă deopotrivă literatura și muzica. Există anumite caracteristici comune tuturor artelor, și cu toate că în însemnările de față ne ocupăm numai de artele plastice, o definiție a elementelor comune tuturor artelor este cel mai bun punct de plecare pentru cercetarea noastră.

Schopenhauer este acela care a afirmat pentru prima oară că toate artele năzuiesc către condiția muzicii; această observație a fost deseori repetată și a devenit sursa multor greșeli, dar de fapt exprimă un adevăr de seamă. Schopenhauer avea în vedere atributele abstracte ale muzicii; în muzică, și aproape numai în muzică, artistul are posibilitatea de a se adresa direct auditoriului, fără a fi silit să recurgă la un mijloc de comunicare folosit în mod obișnuit și pentru alte scopuri. Arhitectul este nevoit să se exprime prin clădiri care au și anumite rosturi utilitare. Poetul este nevoit să se slujească de cuvinte folosite în mod curent în orice conversație obișnuită. Pictorul trebuie să se exprime prin reprezentarea lumii vizibile. Numai compozitorul este pe deplin liber să creeze o operă de artă izvorîtă din propria-i conștiință și fără nici o altă țintă în afara aceleia de a procura plăcere. Dar toți artiștii sînt însuflețiți de aceeași dorință, dorința de a procura plăcere; iar arta este în modul cel mai simplu și mai obișnuit definită ca încercarea de a crea lucruri plăcute. Astfel de lucruri satisfac simțămîntul nostru de frumos, iar simțămîntul de frumos este satisfăcut atunci cînd avem posibilitatea de a sesiza o anumită unitate sau armonie a relațiilor exterioare percepute prin simțuri.

**2. Sensul frumosului.** Orice teorie generală a artei trebuie să pornească de la următoarea presupunere: omul reacționează față de forma, suprafața și masa obiectelor, cu care vine în contact prin simțuri, iar anumite raporturi în proporțiile formei, suprafeței și masei obiectelor au drept consecință o senzație de plăcere, pe cîtă vreme lipsa acelor raporturi generează indiferență, sau de-a dreptul neplăcere și repulsie. Senzația de relații plăcute este senzația de frumos; senzația opusă este senzația de urît. E cu putință, bineînțeles, ca unii oameni să fie cu totul insensibili față de proporțiile aspectului fizic al lucrurilor. Așa cum unii nu au posibilitatea de a distinge culorile, alții pot fi lipsiți de posibilitatea de a sesiza forma, suprafața și masa. Dar tot așa după cum cei insensibili la culori sînt niște exemplare relativ rare, avem toate motivele să credem că și oamenii cu totul lipsiți de posibilitatea de a sesiza alte proprietăți vizibile ale lucrurilor sînt la fel de rari. Este vorba, mai degrabă, de indivizi insuficient dezvoltați.

**3. Definirea frumosului.** Există cel puțin vreo duzină de definiții curente ale frumosului, dar cea pur fizică dată de mine mai sus (frumosul este unitatea relațiilor formale percepute prin simțuri) este singura esențială și pornind de la această bază putem construi o teorie a artei care e atît de cuprinzătoare cît e nevoie să fie orice teorie a artei. Probabil însă că este important să subliniem încă din capul locului extrema relativitate a termenului de frumos. Unica alternativă este afirmația că arta nu are nici un fel de legătură obligatorie cu frumosul — poziție perfect logică dacă limităm termenul la conceptul de frumos așa cum a fost el stabilit de greci și continuat de tradiția clasică europeană. Personal, prefer să consider simțămîntul de frumos drept un fenomen foarte variabil și care în decursul istoriei prezintă manifestări extrem de nesigure și adesea surprinzătoare. Arta se cuvine să cuprindă toate manifestările de acest gen și un punct de încercare pentru orice cercetător serios în artă este măsura în care, indiferent de preferințele sale personale, este dispus să admită în domeniul artistic toate manifestările autentice ale simțămîntului artistic al altor popoare și din alte epoci istorice. Pentru un astfel de cercetător, Primitivul, Clasicul și Goticul prezintă același interes, iar principala sa preocupare nu este atît aceea de a stabili meritele relative ale manifestărilor

simțămîntului de frumos în diverse perioade, cît de a face distincția între ceea ce este autentic și ceea ce este fals în fiece perioadă.

**4. Deosebirea dintre artă și frumos.** Cele mai multe dintre concepțiile noastre greșite cu privire la artă provin din lipsa de consecvență în folosirea cuvintelor artă și frumos. S-ar putea spune că nu sîntem consecvenți decît în folosirea lor eronată. Totdeauna presupunem că tot ceea ce este frumos aparține artei, sau că orice produs al artei este frumos, că ceea ce nu este frumos nu aparține artei, iar urîtul este negarea artei. Această identificare a artei cu frumosul se află la baza tuturor greutăților pe care le întîmpinăm în aprecierea artei, și chiar la persoanele înzestrate cu o deosebită sensibilitate față de fenomenul estetic ea funcționează în chip inconștient ca un fel de cenzor în cazurile particulare cînd arta nu este frumoasă. Fiindcă arta nu este neapărat frumoasă: iată un adevăr ce nu poate fi afirmat nici îndeajuns de des și nici îndeajuns de răspicat. Examinînd problema fie din punct de vedere istoric (adică văzînd ce a fost arta în vremuri trecute), fie din punct de vedere sociologic (adică văzînd ce este de fapt arta în manifestările ei de astăzi, pe întreg cuprinsul globului), constatăm că arta a fost adesea sau este adesea un ucru lipsit de frumusețe.

**5. Arta ca intuiție.** Frumosul este uneori definit în mod simplu drept ceea ce produce plăcere; și astfel oamenii sînt îndemnați să admită că gustul, mirosul și alte senzații fizice pot fi socotite arte. Deși această teorie poate fi ușor redusă la absurd, o întreagă școală estetică se bazează pe ea, și pînă de curînd a fost chiar școala predominantă. Actualmente ea a fost înlocuită mai ales de o teorie estetică derivată de la Benedetto Croce, și cu toate că teoria lui Croce a stîrnit nenumărate critici, principiul ei de bază, acela că arta este perfect definită prin simpla ei definire ca *intuiție*, s-a dovedit a fi mult mai lămuritor decît orice altă teorie anterioară. Greutatea s-a ivit atunci cînd a fost vorba de aplicarea unei teorii bazate pe termeni atît de vagi ca « intuiție » și « lirism ». Dar ceea ce trebuie numaidecît reținut este faptul că o atît de închegată și cuprinzătoare teorie a artelor se descurcă foarte bine fără cuvîntul « frumos ».



Scanned with CamScanner

**6. Idealul clasic.** Conceptul de frumos are, într-adevăr, o semnificaţie istorică limitată. El a luat naştere în vechea Grecie şi a fost rodul unei anumite filozofii a vieţii. Acea filozofie era de natură antropomorfică; ridica în slăvi toate valorile umane şi în zei nu vedea nimic altceva decît nişte oameni amplificaţi. Arta, la fel ca şi religia, era o idealizare a naturii şi în primul rînd a omului, socotit punct culminant în evoluţia naturii. Prototipul artei clasice este Apollo din Belvedere ori Venus din Milo — tipuri umane desăvîrşite sau ideale, perfect alcătuite, perfect proporţionate, nobile şi senine; într-un cuvînt — frumoase. Acest tip de frumuseţe a fost moştenit de Roma şi reînviat pe vremea Renaşterii. Astăzi, încă trăim în tradiţia Renaşterii şi pentru noi frumuseţea este inevitabil legată de idealizarea unui tip uman imaginat de un popor vechi într-o ţară depărtată şi cu totul străină de condiţiile reale ale vieţii noastre zilnice. Ca ideal, probabil că este la fel de bun ca şi oricare altul; dar trebuie să fim conştienţi că nu-i decît unul dintre multele idealuri posibile. Este diferit de idealul bizantin, care era mai curînd divin decît uman, intelectual şi antivital, abstract. Se deosebeşte de idealul primitiv, care probabil nici nu era de loc ideal, ci mai degrabă o ofrandă menită să îmbuneze forţele supranaturale, o expresie a spaimei pricinuite de un univers misterios şi neînduplecat. Este diferit, de asemenea, de idealul oriental, care şi el este abstract, neuman, metafizic şi totuşi mai degrabă instinctiv decît intelectual. Dar felul în care sîntem obişnuiţi să gîndim este în asemenea măsură dependent de înţelesul acordat cuvintelor, încît ne străduim, adesea zadarnic, să impunem cu forţa acest unic cuvînt « frumos » în slujba tuturor idealurilor, aşa cum sînt ele exprimate în artă. Dacă rămînem cinstiţi faţă de noi înşine, fără îndoială că mai devreme sau mai tîrziu ne vom simţi vinovaţi de alterarea sensului cuvintelor. O Afrodită grecească, o Madonă bizantină şi un idol al băştinaşilor din Noua Guinee sau de pe Coasta de Fildeş nu pot aparţine toate laolaltă acestui concept clasic de frumos. În cazul cînd cuvintele trebuie să aibă un înţeles precis, despre ultimul dintre ele, cel puţin, vom fi siliţi să mărturisim că este nefrumos, sau urît. Şi totuşi, fie ele frumoase ori urîte, toate aceste lucruri pot fi pe bună dreptate socotite opere de artă.

**7. Arta neuniformă.** Arta, trebuie să admitem, nu este expresia în formă plastică a vreunui ideal anume. Ea este expresia oricărui ideal pe care artistul îl poate realiza sub formă plastică. Apoi, deși cred că fiece operă de artă are un anume principiu formal sau o structură coerentă, nu voi extinde acest element în nici un sens precis, deoarece cu cît studiezi mai îndelung structura unor opere de artă ce trăiesc datorită vigoarei lor directe și instinctive, cu atît mai greu îți vine să le reduci la formule simple și lămurite. Că « nu se află frumusețe aleasă fără o anumită ciudățenie în proporții » era evident chiar și pentru moralistul renascentist.

**8. Artă și estetică.** În orice mod am defini simțămîntul frumosului, trebuie să-i adăugăm imediat calificativul de teoretic; abstractul simț al frumosului este nici mai mult nici mai puțin decît baza elementară a activității artistice. Exponenții acestei activități sînt oameni vii, iar activitatea lor este supusă tuturor vicisitudinilor vieții. Există trei etape: prima, simpla percepție a însușirilor materiale — culori, sunete, gesturi și multe alte reacții fizice mai complexe și greu definibile; a doua, organizarea unor asemenea percepții în forme și sisteme plăcute. Se poate spune că simțul estetic se încheie cu aceste două procese, dar mai există și o a treia etapă care începe atunci cînd o astfel de organizare a percepțiilor este făcută să corespundă unor emoții ori simțăminte preexistente. Într-un asemenea caz spunem că emoțiilor sau simțămintelor li se dă *expresie*. În acest sens sîntem îndreptățiți să afirmăm că arta este expresie — nimic mai mult și nimic mai puțin. Însă totdeauna este necesar să ne reamintim (ceea ce adepții lui Croce omit cîteodată) că expresia, înțeleasă în acest sens, este un proces final dependent de procesele anterioare ale percepției senzoriale și organizării formale (plăcute). Este posibil, bineînțeles, ca expresia să fie complet lipsită de organizare formală, dar în acest caz însăși propria-i incoerență ne interzice s-o numim artă.

Estetica, sau știința percepției, nu se ocupă decît de primele două procese; arta poate trece dincolo de aceste valori de natură emoțională. Se poate spune că aproape toate confuziile ivite în discuțiile despre artă provin din nesocotirea acestei clare distincții; idei care aparțin strict de domeniul istoriei artei sînt introduse în discuțiile asupra conceptului



Scanned with CamScanner

de frumos; ținta artei, care este comunicarea sentimentelor, ajunge inextricabil îmbinată cu însușirea de frumos, care este sentimentul comunicat în forme specifice.

**9. Formă și expresie.** Însușirea umană constantă care corespunde elementului formal în artă este sensibilitatea estetică a omului. Și tocmai sensibilitatea este statică. Ceea ce este variabil e înțelegerea pe care omul și-o clădește prin abstractizarea percepțiilor sale senzoriale, deci prin activitatea intelectuală, și acestui fapt îi datorăm elementul variabil în artă — cu alte cuvinte, expresia. Nu sînt sigur dacă « expresie » este un cuvînt potrivit pentru a fi utilizat prin contrast cu « formă ». Cuvîntul expresie e folosit pentru a desemna reacțiile emoționale firești, dar însăși disciplina sau restricțiile respectate de artist atunci cînd făurește forma sînt prin ele însele un mod de expresie. Deși poate fi analizată prin termeni raționali ca măsură, echilibru, ritm și armonie, la origine forma este într-adevăr intuitivă; în practica autentică a artiștilor ea nu este un produs intelectual. E mai degrabă emoție dirijată și definită, iar atunci cînd spunem că arta este « voința de a da formă », nu avem în minte o activitate exclusiv intelectuală, ci mai curînd una exclusiv instinctivă. Din această pricină, eu nu cred că putem socoti arta primitivă drept formă de frumos inferioară celei a artei grecești, fiindcă deși s-ar putea să reprezinte un nivel de civilizație mai scăzut, este posibil să exprime un instinct al formei egal sau chiar mai rafinat. Arta unei anumite perioade poate fi luată drept prototip numai atîta vreme cît ne pricepem să facem distincția între elementele formale, care sînt universale, și elementele de expresie, care sînt temporale. Cu atît mai puțin putem spune că, în ceea ce privește *forma*, Giotto este inferior lui Michelangelo. Ar putea fi mai puțin complicat, însă valoarea formei nu stă în gradul ei de complexitate. Sincer vorbind, eu nu știu cum am putea judeca forma altfel decît cu ajutorul aceluiași instinct care o creează.

**10. Secțiunea de aur.** Încă de la începuturile filozofiei grecești, oamenii au încercat să afle în artă o lege geometrică, deoarece arta (pe care o identificau cu frumosul) înseamnă armonie, iar întrucît armonia se naște din justa stabilire a proporțiilor, pare foarte rațional să admitem că aceste proporții sînt fixe. Proporțiile geometrice cunoscute sub numele

de *Secţiunea de aur* au fost vreme de secole considerate drept o cheie atît de potrivită pentru dezlegarea misterelor artei şi cu o aplicaţie atît de universală, nu numai în artă, ci şi în natură, încît uneori au fost tratate cu veneraţie religioasă. Nu puţini au fost scriitorii din secolul al şaisprezecelea care au comparat cele trei părţi ale Secţiunii cu Sfînta Treime. Regulile Secţiunii de Aur sînt formulate în două din propoziţiile lui Euclid: Cartea a II-a, propoziţia 11 (« Să se împartă o linie dreaptă astfel încît dreptunghiul alcătuit din întreg şi unul dintre segmente să fie egal cu pătratul celuilalt segment »), şi Cartea a VI-a, propoziţia 30 (« Să se se împartă un segment de dreaptă în medie şi extremă raţie »). Formula uzuală este următoarea: să se împartă un segment de dreaptă astfel încît raportul dintre porţiunea mai scurtă şi porţiunea mai lungă să fie egal cu raportul dintre porţiunea mai lungă şi întreg. Secţiunea rezultată dă aproximativ raportul de 5/8 (sau 8/13, 13/21 şi aşa mai departe) dar fără să fie vreodată riguros egală cu el: rămîne permanent un număr din categoria celor denumite în matematici « iraţionale », ceea ce a avut darul de a-i spori nu în mică măsură reputaţia mistică. Există o literatură destul de bogată în jurul acestui subiect, iar cam de pe la mijlocul secolului trecut el a început să fie tratat cu mare seriozitate. Un scriitor german, Zeising, a încercat să demonstreze că Secţiunea de aur constituie cheia oricărei morfologii, atît în artă, cît şi în natură; iar Gustav Theodor Fechner, fondatorul esteticii experimentale, a cărui lucrare principală a apărut în deceniul al optulea, a făcut din acest subiect obiectivul de căpetenie al cercetărilor sale. De atunci încoace, practic vorbind, orice lucrare de estetică prezintă şi anumite consideraţii asupra acestei probleme.

Un extremist ca Zeising afirma că acest sistem de împărţire este precumpănitor în orice operă de artă, dar cercetări ulterioare nu au venit în sprijinul afirmaţiei sale. Este îngăduit să presupunem fie că artistul înzestrat aplică în mod conştient acest sistem în structura lucrărilor sale, fie că ajunge la el în chip inevitabil, condus fiind de instinctul său pentru formă. Secţiunea de aur este adeseori folosită pentru a asigura proporţia justă între lungimea şi lăţimea dreptunghiurilor formate de ferestre sau uşi, de ramele tablourilor şi de pagina unei cărţi ori a unui ziar. Se spune că fiecare piesă a unei viori bine construite se supune aceleiaşi legi. Piramidele egiptene au fost explicate cu



Scanned with CamScanner

ajutorul ei, şi tot astfel proporţiile unei catedrale gotice pot fi uşor interpretate: relaţia dintre lungimea transeptului şi a naosului, dintre coloană şi arcadă, turlă şi cruce şi aşa mai departe. Aceleaşi proporţii sînt deseori folosite în arta picturală: relaţia dintre spaţiul de deasupra liniei orizontului şi cel de dedesubt, dintre prim-plan şi fundal, ca şi cele dintre diversele secţiuni laterale urmează şi ele regulile Secţiunii de aur. Picturile lui Piero della Francesca sînt cele mai desăvîrşite exemple de organizare geometrică.

**11. Limitele armoniei geometrice.** Nu numai Secţiunea de aur, ci şi alte relaţii geometrice, ca de pildă pătratul înscris în dreptunghi şi cu latura egală cu lăţimea dreptunghiului, sînt folosite în combinaţii practic nenumărate pentru a se asigura armonia perfectă. Tocmai numărul relativ nelimitat al unor astfel de combinaţii exclude orice explicaţie mecanicistă a întregii armonii a unei opere de artă; căci deşi regulile jocului sînt rigide, ca să le poţi folosi cu strălucire este nevoie de instinct şi sensibilitate. Aş dori să propun o ipoteză bazată pe o analogie cu poezia. Este bine ştiut că versul cu măsura perfect regulată e atît de monoton, încît devine insuportabil. Din această pricină poeţii şi-au luat anumite libertăţi în privinţa măsurii versurilor; picioarele sînt răsturnate în cadrul metrului, iar întregul ritm poate fi contrapunctat. Rezultatul este incomparabil mai frumos. Tot la fel, în artele plastice, anumite proporţii geometrice, în fapt proporţiile inerent legate de structura lucrurilor, pot constitui măsura obişnuită de la care arta se depărtează în chip subtil. Mărimea acestei îndepărtări, ca şi variaţiile de ritm şi măsură ale poetului, este determinată nu de legi, ci de instinctul ori sensibilitatea artistului. Am impresia că o astfel de ipoteză este mai curînd confirmată decît contrazisă de o analiză cum este aceea a vaselor greceşti întreprinsă de domnul Jay Hambidge (*Dynamic Symmetry*, Oxford University Press, 1920), de departe cea mai închegată şi exact geometrică analiză de artă cunoscută de mine. Vasele greceşti respectă întocmai legile geometrice precise şi tocmai de aceea perfecţiunea lor este atît de rece şi lipsită de viaţă. Adeseori putem găsi mai multă vitalitate şi mai multă bucurie într-un simplu vas ţărănesc. Japonezii, într-adevăr, strică de multe ori în mod deliberat forma perfectă care iese în chip firesc de pe roata olarului, deoarece simt că frumuseţea adevărată nu prezintă atîta regularitate.

**12. Deformarea.** Deformarea poate să însemne o îndepărtare de la armonia geometrică regulată sau, vorbind mai în general, ea implică o nesocotire a proporțiilor existente în lumea naturală. Putem de aceea spune că deformarea de un fel oarecare este prezentă — într-un chip foarte general și poate chiar paradoxal — în orice artă. Pînă și sculpturile clasice grecești erau deformate pentru a sluji mai bine idealului. În realitate, linia frunții și a nasului nu era niciodată atît de dreaptă, fața atît de ovală, sînii atît de rotunzi cum sînt înfățișați la, să zicem, Venus din Milo. Într-adevăr, este greu să găsești vreo lucrare de artă anterioară Renașterii italiene și care să nu se îndepărteze, într-un fel sau altul, de realitate. În veacul al șaisprezecelea, datorită mai cu seamă unei greșite înțelegeri a țelurilor artei clasice, extrema fidelitate a reprezentărilor a devenit metodă generală. Dar nu a durat multă vreme; din diferite pricini, secolele șaptesprezece și optsprezece au abandonat concepția renascentistă despre artă și abia în secolul al nouăsprezecelea, această epocă a falselor rechemări la viață, reprezentările literal exacte redevin încă o dată obișnuite.

Există, totuși, grade variate de deformare și nici unul dintre ele, trebuie arătat, nu se opune idealizării realității. Numai atunci cînd natura este ultragiată, spectatorul trebuie să protesteze. Nasul poate să continue fruntea în linie dreaptă, dar piciorul nu trebuie răsucit într-o atitudine imposibilă. Este aici o chestiune de măsură, dar se poate argumenta că de măsură depinde totul. Și unde se poate trage o linie despărțitoare? Dacă lăsăm deoparte arta greacă și cercetăm arta veche celtică ori chineză, vom vedea că deformarea a mers atît de departe, încît obiectul reprezentării a fost cu totul pierdut și nu ne-a mai rămas nimic altceva decît un desen geometric. În arta bizantină vom observa că dorința de a da reprezentare simbolică unei idei a făcut ca toate chipurile omenești să fie lipsite de umanitate. Crist în brațele Fecioarei nu e un prunc, ci reprezentarea miniaturală a slavei, maiestății și nobleții lui Crist omul. În arta gotică fiecare element este așa fel alcătuit încît să-și aducă contribuția la unicul efort al catedralei, acela de a exprima natura transcendentală a sentimentului religios; idealismul artei grecești este îmbinat cu simbolismul artei bizantine; rezultatul nu are valoare figurativă. În arta chineză, în arta persană, în arta orientală luată în general, motivele sînt folosite nu în chip realist, ci senzual — ceea ce înseamnă că nu



Scanned with CamScanner

fac decît să contribuie la ritmul general și la vitalitatea lucrării artistului.

Toate aceste îndepărtări de la imitația exactă urmăresc un scop anume. Ele sînt dictate fie de voința artistului de a da formă, dorința lui de a obține o masă ori o lucrare echilibrată și unitară; ori sînt dictate de dorința artistului de a crea un simbol pentru ceva supra-real, ceva spiritual. După cîte cred eu, se poate afirma că cel de al doilea scop, dorința de a face arta simbolică, nu este strict estetic. Puține opere de artă sînt atît de impresionante ca bisericile bizantine de la Ravenna; însă arta este parțial un produs al timpului. Vreau să spun că impresia pe care o lasă nu este pur artistică, ci în parte istorică, în parte religioasă și în parte una de atmosferă, iar toate acestea nu pot fi puse doar pe seama forței artistului. Izolați arta, și nu veți rămîne decît cu elementele de formă și culoare.

**13. Schema.** Resorturile sufletești care îl îndeamnă pe artist (și pe artistul din fiecare dintre noi) să se exprime în scheme sînt obscure, deși fără îndoială că pot fi explicate fiziologic. Dar ceea ce ne îndeamnă să coasem la îmbrăcăminte nasturi fără utilitate practică, să asortăm ciorapii și cravatele, sau pălăriile și hainele, ceea ce ne face să așezăm ceasul în mijlocul consolei și garnitura în jurul bucății de friptură, sînt fără îndoială impulsurile primitive și needucate ale instinctului care îl obligă pe artist să-și distribuie motivele într-un anumit sistem, într-o schemă. Dăltuitorul calului chinezesc înfățișat în *Ilustrația 61* ar fi putut fără prea mare osteneală să-și prezinte calul într-un chip mult mai realist; numai că pe el nu-l interesa anatomia calului, deoarece calul îi sugerase un anumit sistem de mase curbe, iar răsucirea gîtului, buclele coamei, curbele crupei și ale picioarelor trebuiau deformate pentru a sluji acelei scheme. Rezultatul nu seamănă prea mult cu un cal — de altfel, acest cal este de multe ori luat în mod greșit drept leu — dar este o foarte impresionantă operă de artă.

Se întîmplă că acest cal aparține celei mai strălucite perioade a artei chineze; atunci trebuie să fie reușit, ar fi gata să admită un sceptic. Dar cînd ajunge la o operă de artă modernă, la un tablou cum este *Le Repos du Modèle* al lui Henri Matisse *(Ilustrația 50)*, simte cum, dintr-o pricină oarecare, i se naște în suflet un puternic simțămînt de ostilitate. Totuși, principiul care se manifestă aici este exact același. Pe Matisse nu-l intere-

sează modelul ca ființă vie; nici scena întreagă, pentru însușirile ei arhitecturale; dar toate acestea i-au sugerat o schemă, iar schema alcătuită este nu numai o corectă operă de artă, ci de asemenea o pătrundere intuitivă a subiectului mult mai strălucită decît ar fi putut-o face vreo reprezentare imitativă.

Schema singură nu constituie o operă de artă. Deocamdată putem spune că deși o operă de artă presupune totdeauna o schemă de un fel oarecare, nu orice schemă este în mod necesar operă de artă. O astfel de afirmație impune definirea termenilor. « Opera de artă » implică de obicei un anumit grad de complexitate; vom refuza să numim operă de artă un simplu desen geometric alcătuit din cercuri și triunghiuri, ba chiar desenul complicat și bine pus la punct al unui covor țesut la mașină, deși astfel de scheme pot fi bine echilibrate ori perfect simetrice.

**14. Elementul personal.** Ceea ce căutăm de fapt într-o operă de artă este un anumit element personal — pretindem artistului să aibă, dacă nu o minte luminată, cel puțin o sensibilitate aleasă. Îi pretindem să ne dezvăluie ceva original — o unică și particulară viziune asupra lumii. Tocmai această pretenție ascunde omului obișnuit toate celelalte considerații și duce la o inveterat greșită înțelegere a naturii artei. Un astfel de om se concentrează atît de mult asupra semnificației sau mesajului unei picturi, încît uită că sensibilitatea este o funcție pasivă în alcătuirea ființei umane și că obiectele receptate în sensibilitate capătă existența lor obiectivă. Artistul este în primul rînd interesat de această existență obiectivă. Cînd trece de la sensibilitate la indignare de ordin moral, ori la stări extra-senzuale de orice fel, atunci în aceeași măsură opera de artă devine impură. Asta înseamnă că o operă de artă este destul de just definită ca o schemă izvorîtă din sensibilitate.

**15. Definirea schemei.** Poate că termenul « schemă » ar trebui definit ceva mai strîns. În sensul său obișnuit — cînd e vorba, de pildă, de o piesă de îmbrăcăminte — implică distribuirea liniei și culorii în anumite repetări bine definite. Schema implică un anumit grad de regularitate într-un cadru de referință limitat — cînd e vorba de un tablou, atunci avem cadrul luat chiar în sens literal. Dincolo de înțelesul simplu al termenului schemă, întîlnim grade sporite de complexitate, dintre care primul este simetria; în loc să se repete un desen în serii

paralele, desenul este răsturnat sau inversat. Metoda a fost probabil preluată din anumite procedee tehnice folosite la țesături. În loc de repetare, avem contraponderea exactă, ca în motivul animalelor puse față în față, motiv atît de comun în arta orientală. Complexitatea următoare a fost părăsirea echilibrului simetric în favoarea echilibrului distributiv. Opera de artă are un punct de referință imaginar (analog cu un centru de greutate), iar în jurul acestui punct liniile, suprafețele și masele sînt distribuite în așa fel încît să *rămînă* într-un echilibru perfect. Ținta structurală a tuturor acestor procedee este armonia, iar armonia este satisfacerea simțămîntului nostru de frumos.

**16. Definirea formei.** Forma va fi definită ceva mai tîrziu (vezi par. *26 d*), dar termenul nu ascunde în sine absolut nimic misterios. În dicționare găsim înțelesul de « aspect exterior, înfățișare, contururile unui corp, siluetă », iar forma unei opere de artă nu este nimic mai mult decît configurația, orînduirea părților componente, aspectul ei exterior, *vizibil*. Forma ia naștere de îndată ce apare aspectul vizibil, exterior, de îndată ce există două sau mai multe părți puse laolaltă ca să alcătuiască un aranjament. Dar se înțelege de la sine că, atunci cînd vorbim de forma unei opere de artă, presupunem o formă *specială* într-un fel sau altul, o formă care să ne impresioneze într-un oarecare mod.

Forma nu implică regularitate, sau simetrie, ori vreun alt gen de proporții fixe. Vorbim despre forma unui atlet și cînd spunem astfel înțelegem în foarte mare măsură ceva identic cu ce avem în minte cînd pomenim de forma unei opere de artă. Atletul este în formă atunci cînd corpul său nu are carnație inutilă; cînd mușchii îi sînt puternici, alura viguroasă și mișcările economicoase. Putem vorbi exact la fel despre o sculptură ori despre o pictură. Să luăm ca exemplu un tablou și să vedem ce se întîmplă cînd îl privim. Presupunem că tabloul e bun și deci, cum se spune în mod curent, *ne mișcă*.

**17. Ce se întîmplă cînd privim un tablou.** Exemplul pe care îl voi alege este o gravură în culori *(Ilustrația 10)* a marelui artist japonez Katsușika Hokusai (1760—1849). În afara presupunerii că tabloul este bun, trebuie să mai presupunem și că persoana care îl va cerceta se află într-o stare mentală prielnică. Nu este nevoie de nimic altceva decît să aibă o minte



Scanned with CamScanner

perfect *deschisă*. Nu trebuie să se aştepte la un anumit gen de pictură şi nici măcar nu trebuie să ştie că va vedea un tablou. Pur şi simplu trece pe după un colţ, fară să se gîndească la nimic special, şi se opreşte în faţa acelui obiect. Reacţiile exterioare depind în foarte mare măsură de naţionalitate şi de sex. Dar noi vom cerceta problema în manifestările ei cele mai obscure, şi vom presupune că privitorul nostru este un englez obişnuit. Un observator experimentat, ascuns cu grijă în spatele unui paravan, ar putea să observe o dilatare a ochilor, o oprire a respiraţiei şi poate chiar o exclamaţie. Privitorul va rămîne acolo pe loc poate treizeci de secunde sau poate cinci minute; pe urmă are să-şi vadă mai departe de drum, iar mai tîrziu s-ar putea să scrie o scrisoare în care valul de bucurie trăit în mod atît de pasiv se va topi pînă la urmă într-un potop de superlative extravagante.

**18. Empatia.** Pentru explicarea mecanismului mental declanşat într-o astfel de situaţie au fost formulate numeroase teorii, dar după părerea mea cele mai multe dintre ele greșesc prin faptul că trec cu vederea instantaneitatea procesului. Nu cred că vreo persoană de reală sensibilitate rămîne vreodată în fața unui tablou şi, după o îndelungată analiză, se declară încîntată. Ori ne încîntă din prima clipă, ori nu ne încîntă de loc. Bineînțeles că există împrejurări cînd, dintr-o pricină sau alta, nu este posibilă formarea unei impresii instantanee: opera de artă trebuie totdeauna izolată. Multe opere de artă — exteriorul unei catedrale gotice, de pildă — prezintă o structură complexă, alcătuită din numeroase opere distincte și numai rareori legate printr-o unitate de concepție ori execuţie. Dar aceasta este singura însușire obligatorie. Spunem că o operă de artă ne « mişcă », iar expresia este întru totul potrivită. Procesul ce se petrece în conştiinţa privitorului este de natură emoţională: el e însoţit de toate reflexele involuntare pe care un psiholog le-ar asocia emoţiei. Dar, aşa cum se pare că Spinoza a subliniat pentru prima oară (în Partea a V-a a *Eticei* sale, Propoziţia III), o emoţie încetează de a mai fi emoţie din chiar clipa cînd am ajuns să ne formăm despre ea o idee clară şi distinctă. Dintre teoriile care acceptă contemplarea instantanee, cea mai valoroasă este teoria « Einfühlung »-ului. Literatura bazată pe această teorie este uriaşă, însă formularea ei clasică a fost dată de Theodor Lipps, una dintre

figurile cele mai de seamă dintre toţi esteticienii. Cuvîntul « Einfühlung » a fost tradus prin « empatie », pe baza analogiei cu « simpatie », şi exact aşa cum « simpatie » înseamnă a simţi *cu*, « empatie » înseamnă a simţi *în*. Cînd încercăm simpatie pentru cei chinuiţi, retrăim noi înşine simţămintele altora; cînd contemplăm o operă de artă, ne proiectăm noi înşine în forma acelei opere de artă şi simţim într-un chip corespunzător. Acest din urmă proces nu este în mod necesar limitat la operele de artă; bineînţeles, avem posibilitatea de « a ne simţi în » orice obiect observat, dar cînd ajungem să generalizăm astfel, mai rămîne foarte puţină sau chiar nici o deosebire între empatie şi simpatie. Dacă privim acel tablou japonez, atenţia ne poate fi reţinută de oamenii din bărci, iar atunci vom încerca simpatie pentru cei aflaţi în primejdie; dar contemplînd tabloul ca pe o operă de artă, simţămintele ne sînt acaparate de năvala valului uriaş. Pătrundem în mişcarea lui de înălţare, simţim încordarea dintre zvîcnirea apelor şi forţa gravitaţiei, iar pe măsură ce creasta valului se transformă în spumă, simţim cum noi înşine întindem ghiare duşmănoase înspre obiectele străine de dedesubtul nostru.

**19. Sentimentalitatea.** Într-un anumit sens, opera de artă este o eliberare a personalităţii; în condiţii obişnuite, simţămintele noastre sînt inhibate şi încătuşate. Contemplăm o operă de artă, şi imediat se produce o descătuşare; şi nu numai o descătuşare — simpatia este o descătuşare a simţurilor — dar totodată şi o înălţare, o încordare, o sublimare. Aici stă deosebirea esenţială dintre artă şi sentimentalitate: sentimentalitatea este o descătuşare, dar e în acelaşi timp şi o diluare, o relaxare a emoţiilor; arta este descătuşare, dar în acelaşi timp şi un fortifiant. Arta este economia simţirii; este emoţie care cultivă formele frumoase.

**20. Necesitatea formei.** Teoriei « Einfühlung »-ului i se reproşează uneori faptul că nu are aplicaţie decît în domeniul formelor în artă — deci că nu poate acoperi reacţiile noastre estetice la culoare, de pildă. Sîntem mişcaţi de albastrul cerului italian ori de strălucirea unui apus de soare, însă acestea nu au o formă în care simţămintele noastre să se încadreze. Dar putem oare acorda unor astfel de obiecte calitatea de opere de artă? Nu sînt ele oare numai fenomene faţă de care reacţio-



Scanned with CamScanner

năm senzorial? Așezați alături două sau mai multe culori, și imediat ia naștere o relație formală. Orice artă este o dezvoltare de relații formale, iar acolo unde există formă poate exista și empatie. Dar dacă, atunci cînd privim un tablou, trăim de fiecare dată starea de « empatie » — asta este o altă problemă. Am pornit de la presupunerea că privim tabloul cu o minte pe deplin liberă, însă asta este o condiție rareori îndeplinită — la fel de rar ca și existența purității sufletești care condiționează contactul direct cu dumnezeirea.

**21. Conținutul.** Atît despre reacțiile noastre individuale față de forma unei opere de artă. Însă, se înțelege de la sine, forma nu este necesarmente întreg cuprinsul unei opere de artă, și nici noi nu reacționăm totdeauna în acest mod personal și independent. O biserică gotică nu a fost zidită numai cu scopul de a ne prilejui o înălțare sufletească; ea cuprindea și multe altele — sală pentru cîntece, încăperi pentru oficierile rituale, sală cu picturi pentru poporul analfabet. Era toate acestea laolaltă și în același timp. Iar acum să ne întoarcem la tabloul lui Hokusai: și el poate fi privit de pe poziția simpatetică pomenită — ca simpla înfățișare a unui val uriaș ridicat deasupra a două bărci cu oameni. Aceste aspecte alcătuiesc *conținutul* tabloului și în modul cel mai fericit pot fi cercetate sub aspectul de dezvoltări limită a tradiției organiciste (vezi par. *32*). Ceea ce înțelegem prin « conținut » poate fi cel mai bine arătat mai întîi prin cercetarea anumitor tipuri de artă din care lipsește cu desăvîrșire.

**22. Arta fără conținut: ceramica.** Ceramica este în același timp cea mai simplă și cea mai dificilă dintre arte. Este cea mai simplă fiindcă e cea mai elementară; este cea mai dificilă fiindcă e cea mai abstractă. Istoricește se numără printre primele arte. Cele dintîi vase au fost modelate cu mîna din argilă simplă scoasă din pămînt, și astfel de vase erau uscate la soare și vînt. Chiar și în această etapă, mai înainte ca omul să fi învățat să scrie, mai înainte de a avea o literatură și chiar o religie, a avut arta olăritului și vasele construite atunci izbutesc și astăzi să ne emoționeze prin forma lor expresivă. De îndată ce a fost descoperit focul, a învățat și omul să-și facă vasele tari și rezistente; iar cînd s-a descoperit roata și olarul a avut putința să adauge conceptului său despre formă, ritm și mișcare



Scanned with CamScanner

în elevație, atunci toate elementele esențiale ale celei mai abstracte dintre arte au fost prezente. Arta s-a dezvoltat de la umilele sale origini pînă cînd, în secolul al cincilea înaintea erei noastre, a ajuns să constituie arta reprezentativă a celei mai sensibile și intelectuale rase cunoscute vreodată pe lume. Un vas grecesc este prototipul oricărei armonii clasice. Apoi, mai spre răsărit, o altă mare civilizație a făcut din ceramică cea mai îndrăgită și tipică artă a sa, și chiar a ridicat arta la rafinamente încă mai subtile decît cele atinse de greci. Un vas grecesc înseamnă armonie statică, dar vasul chinezesc, de îndată ce a izbutit să se elibereze de influențele impuse ale altor culturi și altor tehnici, realizează armonia dinamică; nu avem numai o relație între numere, ci totodată o mișcare vie. Nu un cristal, ci o floare.

Tipurile desăvîrșite de ceramică, prezente în arta Greciei și a Chinei, au rude apropiate pe alte tărîmuri: în Peru și Mexic, în evul mediu englez și spaniol, în Italia Renașterii, în Germania veacului al optsprezecelea — de fapt este vorba de o artă atît de fundamentală, atît de legată de nevoile elementare ale civilizației, încît orice etos național trebuie să-și afle expresie prin intermediul ei. Apreciați arta unei țări, apreciați-i finețea sensibilității cu ajutorul ceramicii; este o piatră de încercare ce nu înșală. Ceramica e artă pură; este artă eliberată de orice intenție imitativă. Sculptura, cu care este cel mai strîns înrudită, are încă de la început intenția de a imita și poate că tocmai în această măsură oferă voinței de a da formă mai puțină libertate decît îi oferă ceramica; ceramica este artă plastică în cea mai abstractă esență a ei.

**23. Arta abstractă.** Cuvîntul « abstract » nu trebuie să ne sperie. Orice artă este principial abstractă. Căci oare ce este experiența estetică, curățată de capcanele și întovărășirile ei întîmplătoare, altceva decît un răspuns dat de trupul și mintea omului armoniilor inventate ori stinghere? Arta este o evadare din haos. Este mișcare prestabilită în numere; este masă delimitată prin măsură; este indeterminarea materiei pornită în căutarea ritmului vieții.

**24. Arta umanistică: portretul.** Pentru a crea un contrast desăvîrșit cu o artă atît de « abstractă », am putea lua o lucrare din cea mai umanistică fază a artei europene, așa cum este



Scanned with CamScanner

portretul unui tînăr în relief pe marmură, operă a unui sculptor italian de la începutul secolului al șaisprezecelea *(Ilustrația 14)*. Ruskin a afirmat cîndva că « cele mai desăvîrșite tablouri care ne-au rămas de la marile școli sînt toate portrete, sau grupuri de portrete, adesea ale unor oameni foarte simpli și lipsiți de orice nobilitate... Adevărata lor forță este pusă la cea mai grea încercare și, după cîte știu eu, niciodată și nicăieri nu au atins o asemenea perfecțiune ca în pictarea unui bărbat ori a unei femei și a sufletului ce sălășluia în ei... Tot ceea ce este într-adevăr mare, atît în arta elină cît și în cea creștină, este în același timp și limitat la omenesc...» Din punct de vedere istoric, portretul, așa cum a observat Ruskin, este caracteristic pentru anumite perioade pe care le numim umanistice. În astfel de perioade omul este măsura tuturor lucrurilor, iar toate lucrurile sînt puse să-l ajute a-și da cît mai bine seama de propria-i vitalitate. Arta e un tribut adus umanității omului. Aceasta este, de bună seamă, baza reală a popularității de care se bucură portretistica. Teoria nu-i infirmată de faptul că foarte adesea pictorii aleg pentru portrete pe cei mai uriți dintre semenii lor; fiindcă a te îndepărta de real ca să poți reprezenta un ideal înseamnă să înfrîngi tendința spre narcisism, care totdeauna pretinde o imagine fidelă.

Apariția portretului corespunde destul de exact cu apariția romanului. Portrete ale lui Dante și ale altora au fost identificate în fresca atribuită lui Giotto din capela Bargello de la Florența, care poate data chiar din 1337; Boccaccio și-a scris prima povestire în 1339, iar *Decameronul* cu nouă ani mai tîrziu. Și tot așa, după cum la început portretul pictat era un profil plat, caracterele în romanul italian timpuriu sînt oarecum limitate în adîncime. Comparația nu trebuie însă împinsă prea departe: într-adevăr, subtilitatea psihologică și precizia, evidente în portretistica pictată încă de pe la finele veacului al cincisprezecelea, nu au fost atinse în roman decît mult mai tîrziu — probabil nu mai devreme de veacul al șaptesprezecelea. Dar interesul general pentru caracter, comun atît picturii cît și romanului, a cunoscut o continuă și rapidă dezvoltare chiar de pe vremea Renașterii timpurii, și încă mai dăinuie. Putem face o paralelă strînsă între *Ziua Derbyului* a lui Frith și un roman ca *Documentele postume ale Clubului Pickwick*. Amîndouă prezintă aceeași lipsă a valorilor formale, aceeași concentrare asupra caracterelor umane, același interes de natură sentimentală.



Scanned with CamScanner

Urmează deci că un portret bun, în sensul umanistic, poate fi definit ca reprezentarea fidelă a unui caracter individual. Interesul este psihologic — ceea ce înseamnă că ne abținem de la orice apreciere morală privitoare la caracterul individului portretizat. Ne declarăm satisfăcuți în cazul cînd artistul a realizat personalitatea subiectului în individualitatea sa, iar prin îndemînare și măiestrie a arătat ceea ce știe și înțelege, slujindu-se de mijloace plastice. Apare însă evident că « fiorul » pe care ni-l transmite o astfel de lucrare nu este în mod obligatoriu estetic. Atenția nu ne este captată de vreo însușire abstractă a frumosului, ci de identificarea unui anumit element căruia în definitiv i-am putea acorda chiar denumirea de adevăr științific. Într-un asemenea caz artistul este doar un psiholog ce se slujește de vopsele, și mulți mari pictori portretiști aparțin acestei categorii. Totuși, numeroase portrete sînt acceptate ca mari opere de artă, așa că pînă în cele din urmă trebuie să ne întrebăm care anume este deosebirea dintre un portret document psihologic și un portret operă de artă. S-ar putea răspunde astfel: pur și simplu valorile estetice, adică relațiile formale de spațiu și culoare care constituie organizarea structurală a oricărei opere de artă. În acest sens un portret ar putea fi acceptat după valoarea de natură moartă a chipului zugrăvit, și atunci nu am mai avea nevoie să facem nici o deosebire între trăsăturile *Cavalerului care rîde* al lui Hals și frumosul guler de dantelă cu care e împodobit. Însă realitatea e că facem o astfel de distincție, iar acesta este un lucru cu totul diferit de interesul psihologic pomenit mai înainte. I s-ar putea acorda denumirea de interes filozofic. În cele mai bune portrete pictorul sau sculptorul trece dincolo de caracterul individual al modelului către anumite elemente cu valoare universală. Aș putea să ilustrez cel mai bine ceea ce vreau să spun recurgînd la o altă analogie literară. Personajele celor mai bune piese ale lui Shakespeare nu sînt doar niște caractere individuale, în ciuda puternicului realism și a totalei lor fidelități față de viață, ci sînt totodată prototipuri ale pasiunilor și aspirațiilor umane luate în general. Eroii pieselor lui Shakespeare nu ne transmit doar impresia senzorială de vitalitate, ci și o senzație de sublimare, care este reacția imaginației la impresia senzorială

**25. Valorile psihologice.** Ne este deci îngăduit să tragem concluzia că în afara valorilor pur formale, cum sînt cele pe



Scanned with CamScanner

care le aflăm la un vas, pot exista și valori psihologice — valori ce-și află originea în simpatiile și interesele noastre general umane, sau chiar valori care izvorăsc din viața noastră subconștientă; și în afară de ele, valori psihologice izvorîte din întinderea și adîncimea geniului artistic. S-ar putea să fi folosit mai sus cuvinte destul de vagi — sau cel puțin unul dintre ele: cuvîntul *geniu*. Dar pentru a ne exprima în cuvinte mai simple, am putea spune că, nelăsînd deoparte alte lucruri la fel de importante — eficiența tehnică, economia de mijloace, pătrunderea psihologică — cu atît mai mare va fi artistul, cu cît va dispune de o inteligență mai cuprinzătoare — un om care vede și simte nu numai obiectele aflate nemijlocit în fața sa, ci sesizează obiectele în implicațiile lor universale — vede unicul în multiplicitate, multiplul în unic. Dar nu este cu putință să se sublinieze cu destulă tărie că artele plastice sînt arte vizuale, care operează prin intermediul ochiului și exprimă sau evocă o stare de simțire. Dacă avem de exprimat *idei*, mijlocul potrivit este limbajul. Artistul refractar la idei își creează singur riscuri, însă treaba lui nu este prezentarea unor idei, ci comunicarea reacțiilor emoționale pe care astfel de idei i le stîrnesc în suflet.

**26. Elementele unei opere de artă.** Să trecem acum la examinarea mai amănunțită a adevăratei structuri a unei opere de artă. Se obișnuiește ca în acest scop să fie folosită pictura, iar dacă ne-am depărta de vechiul obicei, n-am face decît să sporim dificultățile cititorului. Este însă nevoie să reamintim că pictura nu-i decît una dintre artele vizuale; preponderența ei datează de la Renaștere, și de aceea este relativ recentă. Unele indicii par să arate că, în viitor, decorațiile interioare vor încerca să se dispenseze de pictura de pe pereți, așa încît relativa importanță a acestei arte este încă de pe acum amenințată. Am avea posibilitatea de a cerceta problema stilului, știința compoziției și toate celelalte chestiuni care privesc structura unei opere de artă în condițiile arhitecturii și sculpturii, ori chiar ale ceramicii, modelajului sau oricărei alteia dintre artele așa-zise « minore ». Distincția dintre artele « frumoase » și artele « aplicate » este o distincție dăunătoare; din cele ce s-au spus pînă acum despre natura frumosului reiese evident că această calitate este intrinsecă oricărei lucrări de artă, indiferent de rosturile ei utilitare, de dimensiuni, sau de valoarea materialului din care a fost alcătuită. Pentru simțul



Scanned with CamScanner

pipăitului, fildeșul este mai plăcut decît osul, mătasea mai plăcută decît lîna, porfirul mai plăcut decît gipsul; însă lucrarea de artă, prin însuși faptul că exploatează însușirile materialului din care este construită, depășește neajunsurile acestui material.

Există mai multe căi pe care putem porni la analiza unei opere de artă. Am putea lua elementele fizice dintr-un anumit tablou, le-am putea separa și apoi cerceta pe fiecare în parte și în raporturile existente între ele. Se pare că există cinci asemenea elemente: ritmul liniilor, gruparea formelor, spațiul, lumina și umbra, culoarea, aceasta părînd să fie în cele mai multe cazuri ordinea de prioritate — nu după importanța absolută, ci doar ca etape succesive în conștiința artistului. O formă trebuie să fie definită printr-un contur, iar acest contur, dacă nu urmărește să fie cu totul lipsit de viață, trebuie să aibă un ritm al său propriu. Gruparea formelor, spațiul, lumina și umbra trebuie apreciate în strînsă legătură. Toate laolaltă alcătuiesc simțul spațiului așa cum se manifestă el la artistul respectiv. Masa este spațiul solid; lumina și umbra sînt efecte ale masei în raport cu spațiul. Spațiul nu este decît inversul masei. Acest lucru apare limpede mai ales în arta clădirii; o catedrală, de exemplu, trebuie concepută fie ca un număr de pereți care închid un spațiu, și în acest caz urmează să fie privită dinăuntru, fie ca un număr de suprafețe ce delimitează o masă, și în acest caz urmează să fie privită din afară. Templul grecesc este un exemplu edificator pentru ultimul caz; catedrala gotică pentru cel dintîi. Arhitectul grec se străduia totdeauna să evite senzația de gol, arhitectul gotic făcea toate eforturile pentru a crea senzația de spațiu imaterial și văzduh liber. Toți foloseau laolaltă spațiu, masă, lumină și umbră. Aceleași considerente se impun în grupajul figurilor ori al detaliilor unui peisaj pe suprafața pînzei, în pictură.

**26a. Linia.** Dacă păstrăm în minte toate manifestările artelor vizuale așa cum s-au produs ele de-a lungul istoriei, vom avea posibilitatea să identificăm unul sau mai mulți numitori comuni. Bineînțeles, în cazul cînd vom defini în mod vag artele vizuale drept orice lucru care, fiind văzut, procură plăcere, atunci oricîte eforturi am face pentru a găsi ceva comun între culoarea unui trandafir și Parthenon, vom fi reduși la reacțiile fiziologice din sistemul nervos. Însă arta în sens strict



Scanned with CamScanner

începe prin definire — prin trecerea de la vag la contur. Și, într-adevăr, vom găsi că istoricește primul gen de artă — arta omului cavernelor — începe cu un contur. Arta a pornit din dorința de a contura și încă tot la fel pornește la copii. Conturarea încă rămîne unul dintre cele mai fundamentale elemente în artele vizuale — chiar și în sculptură, care nu este pur și simplu masă, ci masă cu contur. Atît de fundamentală este această însușire, încît unii artiști nu au ezitat s-o promoveze la rangul de element esențial al oricărei arte. Blake a exprimat cu multă forță această părere, în cuvinte pe care le citez mai pe larg în paragraful *66:*

«Marea lege, legea de aur a artei, la fel ca și a vieții, este aceasta: Cu cît mai distinctă, mai precisă și mai viguroasă va fi linia de limită, cu atît mai perfectă va fi opera de artă, și cu cît va fi mai puțin tranșantă și precisă, cu atît mai convingător va fi dovedită slăbiciunea imaginației, plagiatul și cîrpăceala . . . »

Cu foarte mult haz Blake relatează cum « un oarecare pictor portretist mi-a spus foarte mîndru: „De cînd am început să pictez, am pierdut orice îndemînare pentru desen". Un astfel de om trebuie să afle că m-am uitat la el cu dispreț. » Și acesta este unul dintre primele lucruri care trebuie știute cu privire la « linie »: ea nu dispare în mod obligatoriu atunci cînd se trece de la desen la pictură. Linia este unul dintre mijloacele de a picta — și Blake ar fi fost gata să admită că e singura.

Dar mai întîi să menționăm putința liniei de a sugera și altceva mai mult decît simplul contur: în mîna unui maestru ea poate exprima atît mișcare cît și masă. Mișcarea este exprimată, nu numai în sensul evident de a picta obiecte în mișcare (asta fiind o adaptare a liniei la senzațiile selective ale ochiului) ci cu mult mai mare valoare estetică prin obținerea unei mișcări autonome, a ei proprii — prin dansul pe foaia de hîrtie cu o exuberanță pe deplin independentă de orice intenție de a reproduce. Deși aici ar putea fi menționați unii pictori occidentali ca Botticelli și Blake, această însușire a liniei e în modul cel mai desăvîrșit ilustrată de arta orientală — în picturile chineze și japoneze, în desenele și gravurile lor în lemn, iar atunci cînd este fericit organizată se obține *ritm*. Cum anume dă dansul liniei senzația de ritm este poate mai ușor de apreciat decît de explicat: aprecierea se poate face prin analogii cu muzica ori fizica, dar pentru a explica în termeni vizuali avem nevoie

de o asemenea teorie cum este cea a *empatiei* — sensibilitatea noastră (față de lumea) fizică, trebuie în vreun fel proiectată în linie — fiindcă, la urma urmei, linia însăși nici nu se mișcă, nici nu dansează; noi ne imaginăm dansînd de-a lungul traiectului ei.

Cea mai de seamă însușire a liniei este capacitatea sa de a sugera masă ori corpuri solide. Este o însușire ce nu apare decît la marii maeștri, exprimată fiind prin diverse îndreptări subtile de la conturul continuu — linia însăși devine nervoasă și sensibilă la limitele obiectelor, alertă și instinctivă, iar în loc să rămînă continuă, se frînge exact în punctul potrivit și reintră în corpul desenului pentru a sugera planuri convergente. Devine, mai presus de toate, selectivă, și sugerează mai mult decît arată. De fapt, linia este adesea un procedeu ingenios, foarte sumar și abstract, de a realiza un subiect — o stenografie picturală. Este uluitor cît de abstractă poate deveni fără să încalce legile *convenționale* ale reprezentării — gîndiți-vă, de pildă, la diversele procedee prin care este reprezentat frunzișul copacilor; iar asta nu face decît să arate ce rol predominant dețin convențiile în experiența noastră estetică.

Blake avea probabil dreptate cînd nu acorda decît dispreț pictorului care pierduse orice îndemînare de a desena. Aceleași instincte au cîmp de acțiune în ambele domenii, și toți marii pictori ai Renașterii, de la Masaccio la Tiepolo, au fost străluciți desenatori. Iar un artist modern cum e Picasso, atît de uluitor prin rapiditatea cu care schimbă stilurile aparent contradictorii, nicăieri nu s-a dovedit în chip atît de convingător maestru cum s-a dovedit în desen, unde cu minimum de efort exprimă o nemărginire de forme tridimensionale. Oriunde am căuta, în Răsărit ca și în Apus, în trecutul îndepărtat sau în zilele noastre — pretutindeni aflăm aceeași amprentă grafică a geniului. Atît de universală este această calitate în artele vizuale, încît ușor poți cădea în atitudinea extremistă a lui Blake, închipuindu-ți că este singura caracteristică fundamentală. Însă calitatea cunoscută sub denumirea de *ton* este de asemenea universală, fiind poate, ca modalitate de expresie, o alternativă de valoare egală.

**26b. Tonul.** « Ton » este un cuvînt care slujește mai mult decît unei singure arte. Se poate presupune că pentru prima oară a fost folosit în muzică; dar de la începuturile criticii



Scanned with CamScanner

de artă, în secolul al şaisprezecelea, a fost utilizat şi pentru pictură. Astăzi, pentru a spori confuzia, orice critic muzical va fi dispus să restituie complimentul şi într-adevăr să amestece un cuvînt cum este « ton » cu termeni aparţinînd artei picturii. Şi astfel putem citi în ziar că domnişoara X « este încă prea nesigură în variaţia *ton-culoare* pentru a putea deveni cu adevărat o cîntăreaţă de prima clasă ». Folosirea de către muzicieni a cuvîntului « cromatic » pare să aibă o vîrstă la fel de venerabilă ca şi folosirea lui « ton » de către pictori. Astfel de incursiuni reciproce pot, totuşi, deveni excesive ori chiar absurde, cum se întîmplă în următoarea descriere a *Adoraţiei* lui Leonardo: « Modelarea platanului prin raport cu notele în staccato ale palmierului şi cu ceilalţi doi copaci care se înalţă pe ruină, dă un ritm tonic întregii compoziţii ».

În *Pictori moderni* Ruskin a făcut o încercare de a defini ce se înţelege în pictură prin « ton »: « Prin *ton* înţeleg două lucruri: mai întîi, relieful şi relaţia precisă a obiectelor faţă de întreg şi faţă de fiecare în parte prin densitate şi întuneric, după cum sînt mai apropiate ori mai depărtate şi relaţia perfectă a umbrelor tuturor faţă de lumina dominantă din tablou . . . în al doilea rînd, relaţia precisă dintre culorile umbrelor şi culorile luminilor, astfel stabilită încît să dea impresia imediată că nu sînt decît grade diferite ale aceleiaşi lumini ». Definiţia de mai sus nu este o definiţie prea clară şi poate că subiectul ar fi mai bine tratat pe linia tehnicii. După problema sugerării masei tridimensionale prin contur, a apărut problema sugerării masei prin distribuirea luminii. Linia este o abstracţie: nu are nici o legătură cu aspectul vizual al obiectelor; doar îl sugerează. Ea poate sugera distribuirea luminii asupra unui obiect (în chipul cel mai evident prin variaţii în grosimea liniei), însă preocuparea ei principală este ceea ce am putea numi realitatea obiectivă a corpurilor solide. Lumina este fluidă; este un fenomen variabil care îşi schimbă continuu gradele de intensitate şi unghiurile de incidenţă. Prin urmare nu poate fi integral reprezentată prin nici un element atît de static şi definit ca linia. Şi astfel am ajuns să introducem umbra — lumina este reprezentată printr-o gradaţie între extremele de alb şi negru; şi chiar atunci cînd e folosită culoarea, lumina poate fi doar *în chip realist reprezentată*, saturîndu-i strălucirea deplină printr-o anumită dozare a pigmentaţiei cu negru, în scopul de a crea contrastul umbrei. Că ea poate fi *în chip schematic sugerată*



Scanned with CamScanner

prin juxtapunerea senzorială a culorilor pure nesaturate, o dovedesc tablourile lui Matisse.

Acest gradat proces de umbrire poate fi folosit pentru reprezentarea a trei calităţi cu totul distincte: (1) trecerea de la lumină la umbră în cadrul unei aceleiaşi culori sau mase; (2) într-o reprezentare monocromă, intensitatea relativă a unor culori diferite, în măsura în care se deosebesc de neutru; (3) gradul real de luminozitate ori întunecime prin raport cu lumina predominantă în tablou — aceasta fiind o relaţie stabilită pentru tabloul luat ca un întreg. Înainte de a trece la examinarea valorilor tonului în pictura europeană, este bine să arătăm cum în artele grafice orientale întreaga chestiune a fost, la fel ca şi în cazul liniei, subordonată valorilor abstracte ale ritmului şi formei. Metoda este bine expusă de profesorul Pope în lucrarea: *The Painter's Modes of Expression* (Modurile de Expresie ale Pictorului), Harvard University Press, 1931:

« . . .în pictura chineză şi în alte picturi asiatice, forma este exprimată cu precădere prin linie, unic element datorită căruia . . . un surprinzător de mare număr de forme, solide chiar, pot fi înfăţişate; însă tonul specific al fiecărui obiect este de asemenea stabilit cu ajutorul pigmentului răspîndit pe zona ocupată de el în tablou. În fiecare zonă el este de obicei uniform; pot însă exista variaţii de gradaţie dacă, aşa cum se întîmplă în cazul petalei unei flori ori a unei aripi de pasăre, tonul specific este el însuşi variat ori gradat. Mai mult încă, gradaţii arbitrare pot fi folosite în scopul de a accentua marginile, complimentîndu-se astfel exprimarea formei prin linii». Gravura japoneză din *Ilustraţia 10* este doar un exemplu de asemenea folosire a tonului specific.

Atunci cînd pictorii Renaşterii italiene timpurii au început să studieze efectele de lumină, ei au întîmpinat dificultăţi în reprezentarea spaţiului altfel decît prin stratificare (cum vom explica în paragraful *26 d)*, aşa după cum se simţeau incapabili să reprezinte lumina altfel decît izolîndu-o ori concentrînd-o separat asupra fiecărui obiect zugrăvit. Drept rezultat lumina primea valori egale pe întinderea întregului tablou şi ca urmare căpăta înfăţişarea unui basorelief în care fiece obiect era modelat prin lumini şi umbre echivalente. O pictură de Mantegna ori de Andrea del Castagno ilustrează perfect această situaţie.

Este îndoielnic dacă şcoala italiană şi-a dat vreodată pe deplin seama de efectul vizual al unei atmosfere luminoase



Scanned with CamScanner

atotînvăluitoare. Însuși Leonardo, cel care a dus pînă la limită știința luminii și umbrei, mărturisea: « Deși lucrurile care se înfățișează ochiului, pe măsură ce se depărtează treptat, se ating unele pe altele în contact neîntrerupt, îmi voi baza totuși regula mea (a distanței) pe spații de 20 de elli, la fel după cum muzicienii, în ciuda faptului că tonurile se leagă într-un singur întreg, au stabilit cîteva gradații între un ton și altul ». *(Tratatul despre pictură)*. Idealul « ferestrei deschise », după cum a fost denumit, iluzia completă a unei atmosfere spațiale uniforme, era sortit să fie atins de tradiția care începe cu Van Eyck în Flandra și ajunge la perfecțiune în arta unui pictor ca Vermeer. Acest ideal a dovedit că-și are limitele sale: încuraja iscusința manuală și țelul științific, în dauna simțirii și a unui țel estetic. Însă a existat o treaptă intermediară, reprezentată de artiști ca Tițian, Tintoretto și Correggio în Italia și Rembrandt în nord, cînd artistul, stăpîn pe tehnica dozajului luminii și umbrei, o folosește pentru obținerea de efecte pur dramatice și estetice. Structura tabloului devine o structură a luminii și umbrei, fiecare dintre ele fiind accentuată în mod deliberat pentru crearea contrastului; iar această structură se suprapune compoziției arhitecturale a tabloului într-un fel de contrapunct (ca să furăm un termen din muzică). Un exemplu edificator în această privință este *Bunul Samaritean* al lui Rembrandt *(Ilustrația 11)* în care structura simplă planimetrică a compoziției este complet obliterată de ritmul liber și jocul echilibrat al luminilor și umbrelor puternic reliefate.

**26 c. Culoarea.** Acum trec la rolul jucat de culoare în pictură. Ea vine să adauge încă un element la complexitatea întregii opere de artă. Linia ne-a dat claritate și ritm dinamic și a sugerat, probabil, masa ori forma solidă căreia tonul îi oferă expresie spațială deplină. Culoarea se adaugă acestora, iar cea mai simplă explicare a funcțiilor sale o prezintă ca pe ceva chemat să întărească verosimilitatea tabloului. Acest mod de a folosi culoarea poate fi numit *natural*, dar este departe de a fi singurul. Într-adevăr, cu excepția lui Constable în schițele sale și a pictorilor fotografici din a doua jumătate a secolului al nouăsprezecelea, folosirea naturală a culorii se întîlnește extrem de rar în istoria artei, și, așa după cum aveau să arate experimentele lui Turner și ale impresioniștilor, ea este foarte greu de determinat. Cînd vedem culorile *reale* în natură, am

putea să ne plîngem de irealitatea lor. Pe lîngă această folosire naturală a culorii mai putem distinge trei moduri pe care le voi numi heraldic, armonic şi pur. Modul *heraldic* de folosire a culorii este probabil cel mai primitiv — pînă şi coloritul picturilor pe stîncă datînd din Epoca de piatră, cu greu ar putea fi caracterizat ca natural. Modul heraldic foloseşte culoarea pentru sensul ei simbolic. Un copil, de exemplu, dacă este lăsat să-şi aleagă singur culorile, va colora totdeauna pomul cu verde, vulcanul cu roşu, iar cerul cu albastru, deşi copacul poate fi ruginiu, vulcanul negru, iar cerul ţării lui de regulă cenuşiu. În arta medievală, pe lîngă reprezentarea naturii, care urmează maniera copilărească, folosirea culorilor se arată gata de a fi supusă celor mai rigide reguli — reguli stabilite nu de artist, ci de tradiţie şi de autoritatea bisericii. Rochia Fecioarei trebuie să fie totdeauna albastră, mantia roşie, şi aşa mai departe; iar aceste elemente o dată stabilite, culorile din restul tabloului trebuie să se aşeze fiecare la locul ei, întocmai ca şi culorile de pe emblemele heraldice. Că această restricţie nu era în mod necesar un dezavantaj o dovedesc excepţionala frumuseţe, echilibrul şi claritatea culorilor din pictura medievală.

Modul heraldic, după cum l-am numit, a continuat pînă către sfîrşitul veacului al cincisprezecelea, cînd noţiuni mai evoluate şi mai ştiinţifice despre culoare au început să submineze tradiţia medievală. Dar înainte de a trece mai departe în cercetarea acestor moduri aş vrea să subliniez libertatea şi voioşia modului heraldic în cele mai izbutite manifestări ale sale: în Quattrocento folosirea culorii a ajuns extrem de liberă, de arbitrară şi de sigură şi atît de emancipată de formalism, încît cu adevărat a devenit modul pur de folosire a culorii, pe care îl voi descrie aici. Dar mai înainte îngăduiţi-mi să mă opresc asupra modului pe care l-am numit *armonic*. El este datorat mai cu seamă acelor consideraţii privitoare la valorile tonului expuse în paragraful precedent. De îndată ce pictorul începe să-şi privească obiectele în raport cu lumina şi umbra, el se vede nevoit să ţină seama de valorile de ton sau relativa intensitate pe care diversele culori o capătă prin raport cu lumina generală a tabloului. Asta presupune, în fapt, stabilirea culorilor conform cu cadrul unei game restrînse; se alege tonul dominant al tabloului (poate în mod arbitrar, dar mult mai adesea după cerinţele unui anumit « stil » sau tradiţie de

atelier) și toate celelalte culori sînt gradate mai intens ori mai slab, la o distanță limitată față de acest ton dominant. Practica generală din secolul al șaisprezecelea și pînă în al optsprezecelea era să se lucreze de pe o paletă gradată, culorile fiind rînduite regulat pe o rază restrînsă de care nu te puteai depărta fără a-ți trăda paleta. Numai după ce vom înțelege acest lucru vom putea să apreciem reacția acelui cunoscător în ale picturii care în veacul al optsprezecelea s-a entuziasmat în fața unor tablouri al căror colorit original lăsa să se distingă doar vag, prin verniu, o culoare cafenie, ca de sos. Nu ar fi fost deci decît foarte firesc ca pasul următor să fie pictura în sos cafeniu, așa că venise vremea potrivită pentru revolta lui Constable împotriva întregii tradiții armonice. Faptul că el nu și-a dus revolta pînă la concluzia logică poate fi arătat printr-o comparație între schițele sale în *plein air* și tablourile finisate, care încă mai fac considerabile concesii cerințelor armoniei tonice. În privința aceasta, Turner a fost un revoluționar mult intransigent, și fără nici o îndoială cel mai mare colorist natural pe care l-a cunoscut lumea.

Modul cum Cézanne folosește culoarea, și de care mă ocup mai pe larg în paragraful *73*, nu e nici în întregime natural, ca al lui Turner, nici pseudoștiințific, cum este acela folosit de poantiliști. Este aproape simbolic. « Cînd culoarea are bogăție, forma capătă plenitudine » — astfel își descria el însuși metoda. În acest sens culoarea definește forma nu prin vreo modificare a propriei sale purități, ci prin aceea că este în așa fel plasată în intensitățile ei relative, încît creează iluzia formei tridimensionale (deoarece culorile din același plan nu par neapărat egal depărtate de noi). Forma este comunicată direct prin culoare, independent de lumină și umbră (chiaroscuro). Astfel ne-am apropiat de al treilea mod, pe care l-am denumit « folosirea pură a culorii ». Acest mod folosește culoarea de dragul culorii și nici măcar de dragul formei. El este ilustrat în chipul cel mai fericit de pictorii miniaturiști din Persia și în zilele noastre de către Matisse. Culorile sînt luate în cea mai pură intensitate a lor și schemele sînt alcătuite din contraste de intensitate relativă și suprafață relativă. Senzația de spațiu este comunicată ca la Cézanne, prin gradația valorilor de ton ale culorilor, dar numai atît cît să asigure un punct central și un echilibru întregii compoziții. Ținta principală fiind valoarea decorativă, problemele de verosimilitate devin secundare.



Scanned with CamScanner

Culoarea este astfel redusă la funcţia ei cea mai directă senzorială. Ce influenţă are această funcţie asupra noastră poate fi foarte bine arătat prin cuvintele lui Ruskin: « Toţi oamenii întregi ca făptură şi bine cumpăniţi sufleteşte îndrăgesc culoarea; rostul ei este să aducă sufletului omenesc necontenită alinare şi bucurie; culoarea este cu dărnicie risipită în cele mai de seamă înfăptuiri ale Creatorului şi pune asupra lor pecetea şi însemnul deplinei perfecţiuni; este însoţitoarea *vieţii* în trupul omenesc, a *luminii* pe cer, a *purităţii* şi tăriei pe pămînt — căci moartea, noaptea şi întinderea de toate soiurile nu au culoare».

**26d. Forma.** Forma este cea mai dificilă dintre cele patru elemente care iau parte la alcătuirea unei opere de artă în pictură: ea aduce în discuţie probleme de natură metafizică. Platon, de pildă, face distincţie între forma relativă şi forma absolută, iar părerea mea este că această distincţie trebuie aplicată şi în analizarea formei picturale. Prin formă relativă Platon înţelegea forma a cărei proporţie ori frumuseţe face parte inerentă din natura fiinţelor însufleţite şi a imitaţiilor făcute după fiinţe însufleţite; prin formă absolută el înţelegea o înfăţişare sau abstracţie constînd din « linii drepte şi curbe şi suprafeţe ori contururi solide» produse din astfel de fiinţe însufleţite cu ajutorul « roatei olarului, a riglei ori echerului», iar această imutabilă, naturală şi absolută frumuseţe a înfăţişării era comparată de Platon cu un simplu, pur şi lin ton muzical, care nu este frumos în comparaţie cu nimic altceva, ci numai în natura sa proprie (cf. *Philebus*, 51 b). Urmărind această aluzie la o distincţie (poate că nu e nimic mai mult), am putea, cred, împărţi formele realizate de către operele de artă izbutite în două tipuri, unul putînd fi numit *arhitectural*, sau arhitectonic, celălalt *simbolic*, abstract sau absolut. Singura greutate este aceea că, atunci cînd cercetăm forma unei compoziţii arhitecturale separat de conţinutul ei, tindem să reducem întreaga formă la ceva abstract ori absolut, chiar simbolic.

Obligaţia evidentă într-o compoziţie este pur şi simplu aceea că ea trebuie să adere la un anumit principiu — în termeni fizici vorbind, aceea că va trebui să nu supere ochiul prin stîngăcia sau lipsa ei de echilibru. Astfel că pictorul porneşte să-şi construiască figurile şi celelalte obiecte pe o anumită bază structurală de tip stabil, cum ar fi piramida. Întreaga aşa-numită pictură « clasică», adică pictura Renaşterii tîrzii, pro-

cedează astfel. Efectul general este unul de compoziție statică sau « închisă ». Opusă acestui gen, și în general alternînd cu el perioadă după perioadă, este o formă de compoziție care, rămînînd totuși arhitecturală, « construită », e în același timp dinamică și « deschisă ». Limitele cadrului picturii sînt ignorate, planul real al pînzei este ignorat: rezultă o senzație de spațiu care curge înăuntru sau în afara tabloului, în orice caz *dincolo*, iar liniile de mișcare, deși pornesc parcă dintr-un izvor comun, devin egale și opuse: liniile de forță sînt centrifuge, dar echilibrate. Aceasta este forma compoziției tipice în perioada barocului.

Clădindu-și compoziția, artistul poate proceda intelectual ori instinctiv, sau poate cel mai adesea parțial într-un fel și parțial în celălalt. Însă cei mai mulți dintre marii pictori ai Renașterii — Piero della Francesca, Leonardo, Rafael — au o certă înclinație către construcția intelectuală, adeseori bazată, ca și sculptura ori arhitectura greacă, pe o proporție precisă, matematică. Dar cînd ajungem la o compoziție barocă, așa cum ar fi de pildă *Convertirea Sfîntului Mauriciu* a lui El Greco, schema este atît de încurcată, atît de derutantă în relațiile ei repetate, atît de măiestrită în plusul de forță pe care forma îl dă intenției, încît forma însăși, așa cum se întîmplă deseori cu soluția unei probleme matematice, trebuie să fi fost o intuiție. Dar în fața unei asemenea forme trăim încă tot același gen de plăcere pe care ni-l oferă arhitectura, și există, bineînțeles, un pararelism limpede între formele picturii și cele ale arhitecturii baroce—între formele tuturor artelor din oricare perioadă (unică). Mergînd pe această linie s-ar putea să descoperim adevărata relație dintre artist și civilizația epocii sale, una dintre problemele care ne preocupă atît de intens astăzi. Epoca, civilizația, « dă » forma și chiar dictează conținutul unei opere de artă; însă forța care contopește forma și conținutul și le ridică pînă la înălțimea și intensitatea geniului — asta este determinată doar de structura sufletească individuală a artistului, și numai de ea.

Tocmai sub acest aspect al formei arhitecturale voi include acel gen de compoziție numit uneori « ritm ». Într-o pictură, ritmul poate fi generat nu numai de conturul liniei, ci și prin repetiția maselor, de obicei într-o secvență descrescătoare. Faptul că astfel de secvențe vor fi adesea triade nu se datorează nici unui element mai misterios decît împrejurarea că triada este cea mai mică formație în care secvența devine perceptibilă,

iar o secvență de mai mult de trei mase tinde să devină, în pictură, prea evidentă.

Forma simbolică este mult mai greu de explicat. Ea depinde de o ipoteză psihologică în sprijinul căreia Jung și alți psihanaliști au adus în anii din urmă numeroase dovezi. Roger Fry a formulat ipoteza, așa cum se aplică ea la artă, în următoarele cuvinte: « În artă există, cred, o calitate afectivă care . . . nu este doar o recunoaștere a ordinii și interrelației; fiecare parte, la fel ca și întregul, ajunge să fie învăluită de o tonalitate emoțională. Dar, în cadrul definiției date de noi acestei frumuseți pure, tonalitatea emoțională nu e datorată nici unei reminiscențe identificabile ori vreunei sugestii a experiențelor emoționale din viață; adesea mă întreb însă dacă totuși ea nu își extrage forța din trezirea unor foarte adînci, foarte vagi și extrem de generalizate reminiscențe. S-ar părea că arta a căpătat acces la substratul tuturor nuanțelor emoționale ale vieții, la ceva ce se află dedesubtul tuturor emoțiilor particulare și specializate ale vieții reale. Folosind revelarea unei semnificații emoționale în timp și spațiu, arta pare să extragă o energie emoțională din înseși condițiile existenței noastre. Or, s-ar putea ca arta într-adevăr să reînsuflețească, dacă putem spune astfel, urmele reziduale lăsate în spirit de diferitele emoții trăite, fără ca, totuși, să refacă experiența concretă, așa încît percepem un ecou al emoției, dar eliberat de limitele și sensul particular pe care ea le avusese în cadrul experienței».

Este cu totul evident, după cum se poate afla dintr-un studiu de antropologie sau religie, că simbolul poate fi o formă de origine absolut arbitrară: o simplă concretizare, în ceva ce are corp definit, cu vagi și subiective valori emoționale. Pare cu totul sigur că o bună parte a artei, în aspectele ei formale, își derivă forța din crearea, poate doar în chip inconștient, a unei astfel de forme simbolice.

**27. Unitatea.** Într-o operă de artă perfectă, toate elementele sînt corelate; ele aderă pentru a alcătui o unitate a cărei valoare depășește simpla lor însumare. Whistler afirma că în amestecul culorilor își include și creierul; în Germania se spune că omul pictează cu propriul său sînge; aceste fraze arată că elementele unei picturi aderă datorită personalității care stăpînește și le modelează într-un întreg, iar acest întreg nu-i altceva decît înțelegerea direct emoțională a pictorului

față de obiectul ce-l are în față. În momentul cînd am încheiat analizarea tuturor elementelor fizice ale unui tablou încă ne mai rămîne să explicăm acel element intangibil care este expresia individualității artistului și care, chiar atunci cînd toate celelalte — subiect, perioadă, generație și materiale — sînt comune, duce totuși la rezultate pe deplin diferite. Este posibil ca de la Renaștere încoace să fi existat tendința de a se exagera importanța acestui element al personalității; marile genuri religioase ale artei — cel gotic și cel budist — sînt aproape în întregime impersonale. Un critic recent* a mers atît de departe, încît a sugerat că în realitate avem de-a face cu două concepte de artă fundamental diferite — arta produsă cu scopul de a servi religia, și arta profesată ca idee conștient urmărită. Distincția de mai sus este utilă atunci cînd se urmăresc scopuri descriptive, dar numai cu greu ar putea fi împinsă pînă la limitele propuse de domnul Wilenski. De fapt ea ar avea ca efect judecarea unei opere de artă în lumina intențiilor ei, cale ce duce la amestecul a tot soiul de prejudecăți străine de cauză. *Chinese Lohan* (« Sfințitul călugăr budist») de la British Museum, un chip de pe portalul apusean al catedralei din Chartres, ca și ultima lucrare a lui Epstein ori Henry Moore trebuie raportate la aceeași sensibilitate, deși vom admite că sensibilitatea spectatorului are mai multe șanse de a se manifesta dacă, în ambele cazuri, el va cunoaște de mai înainte intențiile artistului. Însă totdeauna va trebui reamintit că arta nu se adresează de loc percepției conștiente, ci înțelegerii intuitive. O operă de artă nu este prezentă în gîndire, ci în simțire; este un simbol, mai degrabă decît o directă afirmare a adevărului. Iată pricina pentru care analiza deliberată a unei opere de artă, așa cum am schițat-o aici *numai cu titlu de explicare*, nu poate duce prin ea însăși la plăcerea pe care o procură acea operă. O astfel de plăcere este efectul direct al operei de artă în întregul ei. Opera de artă totdeauna ne surprinde; *ea și-a produs efectul mai înainte ca noi să fim conștienți de prezența ei.*

**28. Motive structurale.** Structura unei opere de artă nu este totdeauna evidentă; ea poate fi un subtil echilibru de uni-

* R.H. Wilenski, *The Modern Movement in Art* (Mișcarea modernă în artă), Londra, Faber & Faber, 1927 (n.a.)

tăţi neregulat distribuite. Dar în general vorbind, un pictor, de exemplu, dacă este suficient de îndrăzneţ, îşi va alege o schemă suficient de uşor de sesizat şi îşi va dispune masele în concordanţă cu ea. Schema piramidală menţionată şi mai înainte este foarte comună fiindcă ea oferă o greutate masivă bazei tabloului, iar ochiul este condus în sus, către o culminare aflată acolo unde în mod firesc se aşteaptă s-o găsească. O schemă structurală similară este aranjamentul sau repetiţia de triunghiuri. Tabloul lui El Greco înfăţişat în *Ilustraţia 17* prezintă un ritm rotitor care licăreşte ca nişte spiţe pornite din gestul-axă al lui Crist şi conferă întregii compoziţii o minunată impresie de vitalitate. Fiece linie din această compoziţie e pusă să contribuie la crearea unui ritm atît de impresionant.

Astfel de motive structurale sînt foarte importante în alcătuirea unui tablou sau a oricărei alte opere de artă plastică, deşi ele nu reprezintă în mod obligatoriu o alegere deliberată făcută de artist. Ele arată, mai limpede decît orice altceva, ritmul predominant în epocă. Faptul că Rubens, de exemplu, adoptă atît de frecvent motivul spiral nu-i o simplă întîmplare; spirala e ritmul dinamic tipic pentru epoca sa. Şi el se afla angajat într-un efort menit să dărîme compoziţiile static arhitecturale rămase prin tradiţie de la Renaşterea timpurie.

Este mult mai probabil ca într-un peisaj compoziţia să fie condiţionată de problemele practice ale sugerării distanţei, perspectivei şi condiţiilor atmosferice. Aşa de pildă, într-un peisaj de Claude Lorrain *(Ilustraţia 39)* nu există nici un efort pentru aflarea unui ritm schematic. Liniile sînt folosite din plin pentru a sugera întinderea peisajului, fără să se impieteze prea mult asupra masei relative a cerului şi a pămîntului, ori asupra efectelor atmosferice ale jocului de lumini şi umbre. Vitalitatea structurală a tabloului trebuie căutată în subiectul însuşi, în loc de a fi stabilită ca un tipar rigid în care subiectul să fie cu necesitate aranjat. Alternativa este construirea unui peisaj imaginar, liber de restricţii figurative, aceasta fiind metoda tipică pentru unii artişti moderni cum ar fi Chirico şi Kandinsky.



Scanned with CamScanner

## II

**29. Arta primitivă.** Că simţul estetic este o însuşire firească a celor mai mulţi oameni, indiferent de nivelul lor intelectual, se poate vedea limpede dintr-o cercetare a artei popoarelor primitive. (Se poate de asemenea vedea din spontana apreciere de ordin estetic pe care omul de pe stradă o va trăda admirînd o limuzină Bentley cu şase cilindri, sau mai cu seamă în faţa oricărei clădiri ori maşinării frumoase, deşi nu este chemat să le aprecieze ca pe nişte « opere de artă ».) În ultima vreme s-au întreprins în acest domeniu numeroase cercetări, iar astăzi dispunem de o cunoaştere destul de temeinică a artei unora dintre cei mai primitivi oameni descoperiţi de antropologi (de la 30.000 pînă la 10.000 de ani î.e.n.). Exemplarele păstrate din arta « preistorică » a paleoliticului se împart în trei grupuri geografice (Franco-cantabrian, Est-spaniol şi Nord-african), însă cele mai de seamă sînt celebrele desene de animale găsite în peşterile de la Altamira, în Spania. Ca o dezvoltare paralelă cu a unor astfel de arte preistorice, cunoaştem arta mult mai recentă a boşimanilor din Rodezia şi Africa de Sud-vest. Toate aceste grupuri prezintă anumite trăsături comune. Reprezentările (de obicei desene pe pereţii peşterilor) nu vădesc nici un fel de preocupare pentru perspectivă; ţinta este mai degrabă aceea de a înfăţişa cel mai expresiv aspect al fiecărui element dintr-un obiect — vederea din profil a piciorului fiind de exemplu combinată cu vederea frontală a ochilor. Şi în alte privinţe, de asemenea, arta acestor popoare primitive nu e naturalistă. Se manifestă o evidentă neglijare a detaliului în favoarea a ceea ce am putea numi simbolistică. Detaliile formelor naturale sînt îndepărtate ori deformate în scopul de a sugera semnificaţia fundamentală a obiectului reprezentat; de pildă,



Scanned with CamScanner

trupul unui taur este prelungit pentru a sugera saltul; este colorat în laviu uniform diferenţiat (ca între lumină şi întuneric) astfel încît să sublinieze liniile mişcării în trupul animalului. Arta paleoliticului arată o hotărîtă dezvolare de la modul de reprezentare linear sau bidimensional din Aurignacian către un mod plastic sau tridimensional în Magdalenian; în neolitic, însă, această sensibilitate plastică dispare. O dezvoltare încă şi mai semnificativă se observă la tipurile Est-spaniol şi boşiman; în cazul reprezentării unui grup de obiecte, ne putem da seama că grupul a fost conceput ca un tot integral şi nu doar ca o aglomerare de părţi distincte.

**30. Picturile boşimane.** Picturile boşimane se află pe suprafaţa stîncilor descoperite, în peşteri sau semigrote, şi au fost executate, probabil, cu un ciot sau o lopăţică de os ascuţit, în culori uleioase preparate cu multă grijă din pigmenţi de pămînt şi grăsime de animale. Există dovezi care arată că picturile au fost deseori refăcute şi că locurile unde ele se află acum erau, într-un fel oarecare, considerate de boşimani drept sfinte.

Unele picturi au o origine foarte recentă, şi Dr. Kühn* e de părere că pictura boşimană se afla încă la apogeu doar cu cîteva secole în urmă, perioada de declin cuprinzînd ultimul sau ultimele două secole — « vreme în care, ca rezultat al unor influenţe atît negre cît şi albe, boşimanii şi-au pierdut teritoriile, dimpreună cu mare parte din tradiţii şi obiceiuri ». Dar în realitate datarea picturilor are o importanţă minoră; ceea ce interesează e locul lor în istoria culturală a neamului omenesc. Nu încape nici o îndoială că arta boşimanilor reprezintă ceea ce a supravieţuit dintr-o artă ce înflorise pe întinderi mult mai vaste, cu mii de ani în urmă — de fapt, arta epocii preistorice. Întîmplător, similitudinile dintre pictura boşimanilor şi desenele din peşteri găsite în Spania de Răsărit nu pot fi, după părerea doctorului Kühn, cu totul accidentale, iar el sugerează că în realitate boşimanii sînt o rasă înrudită cu aşa-zisa cultură Capsiană din estul Spaniei şi nordul Africii. Însă eu am să las deoparte foarte interesanta problemă etnologică ridicată de caracterul şi distribuţia

---

* Hugo Obermaier şi Herbert Kühn, *Bushman Art* (Arta boşimană), Oxford University Press, 1930. (n.a.).

teritorială a artei boşimane, şi am să mă limitez la importanţa ei estetică.

Mai întîi, nimeni nu trebuie să-şi închipuie că orice boşiman din vechime putea să zugrăvească acele picturi. Unele menţiuni din relatările lăsate de primii colonişti buri arată existenţa unei funcţii de natura celei a pictorului de curte; şi chiar dacă astfel de menţiuni ar fi lipsit, puteam fi foarte siguri, bazaţi pe considerente apriorice, că sensibilitatea estetică dovedită de picturi era o însuşire excepţională. Fiindcă, din punct de vedere estetic, picturile sînt cu adevărat remarcabile; sînt chiar « frumoase » în sensul specific pe care l-am dat acestui cuvînt (paragraful *3*). Iată de ce ele trebuie riguros separate de arta neagră, aceasta fiind prima observaţie făcută de doctorul Kühn în capitolul intitulat « Spiritul artei boşimane ». « Cea mai importantă trăsătură a artei boşimanilor — scrie el — este caracterul naturist şi senzorial al spiritului ei instructiv... Pusă alături de arta Africii negre, cu excepţia artei Benin şi Yoruba, arta boşimană ne va apărea mult mai apropiată de modelul natural; este mult mai strict realistă şi fidelă faţă de natură...Boşimanul, mult mai strîns legat de natură, sesizează mult mai puternic caracterul plastic al obiectului: forma, culoarea şi mişcarea acestuia. Pentru el, obiectul este realitate, nu simbol ori semnificaţie esenţială, aşa cum este pentru negrul mult mai înclinat către animism. » Prin urmare, în locul stilizărilor şi abstractizărilor pe care le aflăm într-o artă vitalistă, cum este cea neagră, cea a artistului bizantin, sau cea a cubismului modern, avem o artă în care fiece linie exprimă mişcare şi viaţă. Cele mai multe dintre picturi reprezintă animale în fugă sau scene de vînătoare, dar chiar atunci cînd subiectele se află în repaos, ca în exemplul ales de mine pentru reproducere *(Ilustraţia 18)*, ele sînt extraordinar de vii. Oare arta civilizată, cu întreaga ei acumulare de dibăcie, ar putea să reprezinte cu mai mult succes încordarea unor animale bănuitoare?

Picturile sînt în general monocrome, deşi folosesc o gamă destul de întinsă de culori, iar cîteodată întîlnim şi combinarea a două sau mai multe dintre ele. Sînt fără excepţie bidimensionale, fără nici un fel de umbră sau modelare. Cînd se întîlnesc tonuri diferite de culoare, ele nu sînt folosite ca să sugereze variaţii de lumină şi umbră şi nici chiar în chip naturalist; sînt folosite pentru a sublinia ritmul şi mişcarea. În



Scanned with CamScanner

grupul de pictură de care se ocupă Obermaier și Kühn există o evidentă năzuință spre compoziție. Doctorul Kühn observă că « elementul de bază este unitatea, nu multiplicitatea. Desenul e conceput ca un tot integral, nu ca o funcție a părților lui individuale. Membrii grupului nu duc o viață separată, numai a lor înșiși; semnificația lor nu poate exista decît în cadrul compoziției. Astfel încît compoziția, structurarea obiectului ca un tot desprins din unitatea scenei picturale, este cea care ocupă locul predominant în această artă. »

Este vorba de o sarcină deosebit de grea, și e deci firesc să cauți vreo oarecare forță emoțională capabilă să-l fi îndemnat pe artist către o astfel de unitate a desenului. Autorii cărții citate o găsesc în viziunea magică pe care o aveau boșimanii asupra vieții. Dispunem de dovezi despre rituale magice, dovezi aflate în ceea ce a supraviețuit din dansurile, cîntecele și legendele boșimanilor. Este limpede că picturile nu sînt lipsite de semnificație. Prin urmare, conchide doctorul Kühn, « ele nu numai că au o valoare estetică; dar, ca și picturile europene din timpul evului mediu, au un sens religios, sau, dacă cineva nu este dispus să recunoască în magie o formă de expresie religioasă, un sens de experiență magică».

**31. Semnificația artei primitive.** Omul primitiv crede că prin reprezentarea simbolică a unui eveniment poate determina realizarea lui în fapt. Dorința de a avea urmași, de a provoca moartea unui dușman, de a supraviețui după moarte, de a ațîța ori de a domoli mînia unui spirit rău — iată motivele ce determină crearea unui simbol adecvat. Urmează de aici că în arta primitivă avem de-a face cu artă în deplinul înțeles al cuvîntului: aranjamente formale chemate să dea expresie unor atitudini emoționale. Pe drept cuvînt a spus contele de Gobineau că omul negru posedă în cel mai înalt grad acea facultate senzorială pe care instinctele noastre civilizate tind s-o distrugă, dar fără de care nici un fel de artă nu este posibilă. Nu încape nici o îndoială că prin studiul artei negre și boșimane ajungem la o înțelegere a artei în cele mai elementare forme ale ei, iar elementarul este întotdeauna factorul cel mai vital.

**32. Artă organică și artă geometrică.** Pentru omul primitiv, creația artistică înseamnă o evadare din arbitrarul



Scanned with CamScanner

vieții. Omul primitiv trăia de la o zi la alta, și de la mînă pînă la gură, în sensul cel mai concret al cuvîntului. În viața lui nu exista permanență, nu exista simț al duratei. Pînă și astăzi, la unele neamuri ajunse totuși în contact cu civilizația, este cu neputință să-l faci pe un băștinaș să înțeleagă sensul unei promisiuni. El nu judecă dincolo de situația imediată, ci acționează instinctiv față de orice întorsătură a evenimentelor. De aceea, atunci cînd creează o lucrare de artă, ca un act de invocare magică, el evadează de sub condițiile altminteri preponderent arbitrare ale existenței sale și făurește ceea ce lui îi apare ca o expresie vizibilă a absolutului. Pentru un moment a oprit curgerea existenței și a creat un obiect solid și stabil; pornind de la timp, a creat spațiul, și a definit acest spațiu printr-un contur, iar sub apăsarea emoției ce-l stăpînește pe el, conturul a îmbrăcat o formă expresivă; a devenit o ordine, o unitate, un echivalent formal al emoției de care omul fusese cuprins.

Există aceste două moduri distincte de a realiza rezultatul dorit — cel organic și cel geometric. S-a sugerat că la origine cele două tipuri opuse sînt determinate de medii înconjurătoare contrastante. Acolo unde omul simte că forțele naturii îi sînt potrivnice, ca în nordul înghețat și în deșertul tropical, arta îmbracă forma unei evadări nu numai de sub curgerea existenței, dar chiar de sub orice altceva ar simboliza-o. Linia curbă a lumii organice, pentru a o reduce la cel mai simplu element al ei, este considerată neprielnică; de aceea artistul geometrizează totul, face totul cît mai nenatural cu putință. Cu toate acestea, o lucrare de artă trebuie să fie dinamică — trebuie să rețină atenția privitorului, să-l miște, să-l contamineze. Din această pricină geometria unei asemenea arte abstracte este foarte agitată: este mecanică, dar impresionează. În alte împrejurări arta vitalistă a oamenilor primitivi simpatizează cu natura. Ea adoptă linia curbă a lumii organice, îi sporește vioiciunea. Asta este arta tărîmurilor temperate și roditoare. Este arta bucuriei de viață, a încrederii în lume. Plantele, animalele, forma umană însăși sînt portretizate cu grijă iubitoare, iar în măsura în care arta se depărtează de imitația fidelă, o face în sensul accentuării unui impuls vitalist.

La originile sale, arta greacă a perioadei clasice este în esență aceeași ca și arta paleoliticului sau a boșimanilor — cu alte cuvinte, este arta organică. Se deosebește de rudele



Scanned with CamScanner

ei originare prin gradul de organizare, prin complexitatea asociațiilor și prin realizările tehnice superioare ale civilizației ce-o însoțește. Nu trebuie făcută decît o singură rezervă: grecii erau un neam foarte științific sau intelectual. Nemulțumiți cu vitalitatea naturii și artei, ei au căutat să explice această vitalitate prin formule. Și au descoperit, ori au crezut că descoperă, anumite raporturi fixe atît în natură cît și în artă. Iar aceste raporturi, o dată descoperite, au fost aplicate în mod deliberat. Secțiunea de aur, așa cum am arătat mai înainte, de ei a fost descoperită și continuă să existe pînă în ziua de astăzi ca un element al tradiției clasice.

**33. Fuziunea principiilor organic și geometric.** Cele două tipuri de artă contrastantă — geometrică și organică — își continuă existența de-a lungul întregii istorii a artei. Bineînțeles, pe măsură ce civilizațiile s-au extins și rasele s-au întrepătruns, s-a produs o contopire, și într-adevăr, principalul curent al artei exprimă pînă la urmă tocmai un astfel de compromis. Dar înainte de a ne ocupa de acest curent principal trebuie să arătăm că amîndouă tipurile, atît cel geometric cît și cel organic, tind permanent să reapară în întreaga lor puritate originară, atît în preistorie cît și de-a lungul istoriei. Pentru a folosi exemple relativ moderne, identificăm reapariția artei geometrice în așa-numitul stil sarazinic — stilul cultivat în Spania și Egipt de arabii cu atît de puternice înclinații matematice; o identificăm mai ales sub cea mai desăvîrșită afirmare a sa, în arta bizantină și romanică; o identificăm de asemenea, mult departe de astfel de influențe, în arta din Peru și Mexic, Java și Japonia. Reapare în arta cubistă modernă. Stilul organic este mai puțin discontinuu; a continuat în Egipt cot la cot cu arta geometrică; cea geometrică era arta preoților, cea organică era arta poporului. Arta creștină timpurie a catacombelor vădește din nou impulsul organic în întreaga sa inocență, iar cu umanismul și naturalismul Renașterii italiene obținem, bineînțeles, marele triumf al acestui stil.

Însă triumful stilului organic (ne referim, desigur, doar la lumea apuseană) a fost precedat de stabilirea unui mare compromis. Arta gotică, la fel ca și cea orientală, în aspectele lor generale, reprezintă o fuziune între principiul geometric și cel organic. Principiul abstract a fost caracteristic pentru



Scanned with CamScanner

neamurile nordice nomade și arta geometrică s-a întins de-a lungul continentului european și asiatic din Irlanda pînă în Siberia. Este cazul să observăm aici că unul dintre fenomenele repetabile ale istoriei economice poate fi generalizat sub denumirea de izgonire a popoarelor agricole de către popoarele de vînători. Neamurile nomade sărace, restrînse la întinderile mai puțin roditoare ale suprafeței pămîntului, se organizează în cete și coboară să se îndestuleze în regiunile mai temperate și pe cîmpiile mai productive ale pămîntului. Și aduc cu ei ornamentele geometrice, armele ingenioase și misticismul lor religios. Procesul este extrem de complicat; el se desfășoară pe un fond de dinastii ce se ridică și se prăbușesc, de cicluri economice eterogene și catastrofe naturale, de fervoare religioasă renăscută și persecuții. Arta pătrunde însă prin toate acestea și din întregul vîrtej se desprind marile faze istorice ale artei — cretană, persană, islamică, orientală, gotică, dimpreună cu multe subdiviziuni și vlăstare ale lor.

**34. Artă și religie.** Istoria artei, de la etapa primitivă (dar trebuie să ne reamintim că ceea ce este primitiv nu e neapărat inferior) și pînă la cele mai civilizate realizări din arta clasică ori gotică, se desfășoară alături și dependent de evoluția atitudinii emoționale a omului față de univers — evoluție ce merge de la magie și animism pînă la religie. Enorma distanță dintre o statuie aparținînd artei negre și o statuie de Praxiteles este aceeași enormă distanță care separă religia animistă a unui negru de strălucirea intelectuală a unui grec în momentul apogeului civilizației lor. Grecii atinseseră un echilibru religios care nu poate fi numit altfel decît fericire; pierduseră orice teamă față de lumea exterioară — ba în realitate chiar se întorseseră către ea cu simpatie, și astfel arta lor devenise o expresie a ceea ce vedeau cu ochi prietenoși — o idealizare a naturii. Omul vedea acum frumusețe pretutindeni, în toate făpturile însuflețite, iar ritmul organic al vieții era calitatea pe care el încerca s-o exprime în artă.

Raportul dintre artă și religie este una dintre cele mai grele probleme cărora trebuie să le facem față. Ne întoarcem spre trecut, privim în urmă și vedem arta și religia răsărind mînă în mînă din neguroasele străfunduri ale preistoriei. De-a lungul a nenumărate veacuri par să rămînă indisolubil legate; apoi, în Europa, cam cu cinci sute de ani în urmă,

apar primele semne ale unei rupturi hotărîte. Ruptura se lărgește și, o dată cu Renașterea tîrzie, apare o artă fundamental liberă și independentă, individualistă la origini și tinzînd să nu exprime nimic dincolo de propria personalitate a artistului. Istoria artei occidentale de la Renaștere încoace este discordantă, marcată de succese și insuccese; uneori credem că a atins treapta cea mai înaltă într-o anumită capodoperă, alteori pare a nu fi de loc artă, iar în cele din urmă începem a avea impresia că nu poate exista artă majoră sau epoci artistice strălucite, fără o intimă legătură între artă și religie. Chiar în cazurile cînd mari artiști și-au creat capodoperele într-o evidentă izolare de orice credință religioasă, cu cît mai îndeaproape le cercetăm viața, cu atît avem mai multe șanse de a descoperi prezența a ceea ce nu putem numi altfel decît sensibilitatea religioasă. Viața lui Van Gogh este un exemplu cum nu se poate mai potrivit.

Cu toate acestea, cred, ne-am grăbi prea mult dacă am trage concluzia că legătura dintre artă și religie ar fi inevitabilă și obligatorie. Depinde, bineînțeles, de ce înțelegem prin artă și ce înțelegem prin religie. Însușirea esențială a artistului, unica însușire de care în mod cert nu ne putem niciodată dispensa, este un minimum de sensibilitate — și nu e cazul să ne fie teamă a o numi senzualitate. În arta omului primitiv, ca și în religia sa, tocmai pe acest element cade accentul. Dificultatea, pe această treaptă, este aceea de a face vreo deosebire între artă și religie. Cultul uneia pretinde invențiile celeilalte. Magicienii și preoții religiei sînt identici cu artiștii creatori, iar arta există doar ca funcție de adorație și împăcare cu divinitatea. O astfel de artă, din punctul de vedere al civilizației noastre mai tîrzii, e riguros limitată; ea exprimă numai un foarte îngust grup de emoții, iar acestea sînt mai ales emoțiile din categoria fricii. Simțul slavei, care e un vlăstar al curajului spiritual, este cu totul absent din arta omului primitiv. Dar tocmai acest simț, urmărit pe diferite direcții, este cel care a condus către cele mai strălucite realizări atît ale artei clasice cît și ale artei creștine din evul mediu.

În acest răstimp, cîtă vreme a durat trecerea de la arta omului primitiv la aceea a omului civilizat, în mecanismul psihologic al conștiinței artistului nu s-au petrecut schimbări reale. Valorile formale ale măștii produse de arta neagră pe care o prezentăm *(Ilustrația 20)* și cele pe care le putem



Scanned with CamScanner

observa la capul lui Adam, sculptat de Riemenschneider *(Ilustrația 21)* sînt aproape echivalente. Diferența constă în expresia plasată pe trepte deosebite ale valorilor transcendentale. Ceea ce înseamnă că diferența de valoare dintre arta omului primitiv și arta omului civilizat din evul mediu este diferența valorică dintre respectivele religii și nu distanța dintre gradele deosebite ale sensibilității lor artistice. E un mod primar de exprimare, însă adevărul nu e cu nimic trădat atunci cînd spunem că raportul dintre arta unei comunități religioase și arta unei alteia este egal cu raportul dintre intensitățile de trăire ale vieții lor religioase.

**35. Artă și umanism.** În vremea complicatei perioade pe care o numim Renaștere situația nu este, în fond, alta. Această epocă e caracterizată pe de o parte prin reînvierea umanismului clasic, hotărît păgîn în idealurile sale, iar pe de alta prin aceea ce am putea numi umanizarea religiei creștine însăși, așa cum este exprimată, de pildă, în lirismul lui Fra Angelico și al Sfîntului Francisc. În ceea ce privește preocupările noastre, însă, păgînismul Renașterii e religie în aceeași măsură ca și creștinismul. Cu alte cuvinte, dînd expresie umanismului clasic și deci punîndu-și arta în slujba unui ideal, artistul procedează exact la fel ca și magicianul primitiv sau artistul creștin.

În cursul secolelor șaisprezece și șaptesprezece, umanismul își pierde elementul idealistic. Civilizația devine din ce în ce mai materialistă, iar artistul sfîrșește, în cele din urmă, în veacul al optsprezecelea, prin a deveni fie slujitorul acestei societăți materialiste, fie pur și simplu propriul său stăpîn. În primul caz, poziția sa nu este mai bună decît aceea a artistului primitiv; n-a făcut decît să schimbe un gen de teamă cu un altul. Cel de al doilea ne scoate în față adevărata problemă: poate artistul, bazîndu-se pe propria lui sensibilitate și fără sprijinul emoțiilor religioase și al idealurilor tradiționale — poate un astfel de artist, « bun, mare și vesel, frumos și liber », să creeze opere de artă în stare să stea pe picior de egalitate cu cele mai strălucite creații ale artei religioase?

Nu voi da la această întrebare un răspuns foarte hotărît. Nu există două persoane care să cadă de acord asupra a ceea ce înseamnă arta adevărată, așa încît nu este posibil să se facă o deosebire tranșantă, ca între alb și negru, între arta religioasă



Scanned with CamScanner

şi arta individualistă. Totuşi, cred că ar fi cu putinţă să cădem de acord asupra a una ori două observaţii folositoare. În primul rînd, este foarte evident că nici un artist nu poate lucra bine fără senzaţia că are un auditoriu. Teoria conform căreia arta este expresie-de-sine nu ne va duce prea departe; căci ce este acest « sine » care se exprimă? Fanteziile subconştientului? Iată răspunsul obişnuit la această întrebare. Dar care este valoarea — valoarea pozitivă şi deosebită de valorile estetice formale, care sînt comune şi altor moduri artistice — unor astfel de fantezii? Ştim foarte puţine despre ce înseamnă subconştient, dar, prin însăşi definiţia lui, subconştientul nu poate avea nici una dintre valorile legate de idealurile universale care deosebesc pe omul civilizat de strămoşii săi primitivi. Arta este comunicare, dar deşi lucrează prin şi cu sensibilitatea, nu există nici o raţiune pentru care să nu comunice un sens al valorilor. Reiese deci că răspunsul la întrebarea dacă marea artă poate exista independent de religie depinde de scara de valori pe care o vom adopta. Instanţa de judecată este, mai devreme sau mai tîrziu, comunitatea. S-ar părea, deci, că artistul, pentru a fi mare, trebuie să facă în vreun chip apel la un simţămînt comunitar. Pînă în momentul de faţă, cea mai înaltă formă de simţămînt comunitar a fost cel religios. Rămîne deci în sarcina celor care neagă necesitatea legăturii dintre religie şi artă să descopere vreo formă echivalentă de simţămînt comunitar care, la urma urmelor, să asigure continuitate istorică artei nereligioase.

**36. Arta populară.** În orice cercetare a elementelor artei trebuie să ţinem seama nu numai de arta omului primitiv, ci şi de forma primitivă a artei, istoriceşte mult mai apropiată de noi — arta oamenilor simpli, autentici, cunoscută în general sub numele de « Artă populară ». Denumirea aceasta, folosită în accepţie curentă, include o arie prea întinsă şi astfel conţinutul fenomenului nu reiese atît de limpede pe cît s-ar cuveni. Arta populară nu este arta creată de ţărani prin imitarea artei claselor mai culte — cu alte cuvinte nu este o simplă reflectare a artei oamenilor rafinaţi; cu atît mai puţin este arta ce izvorăşte dintr-o rafinată dragoste pentru simplitate şi viaţă simplă. Pentru a preciza, cuprinderea termenului trebuie limitată la obiectele făurite de oameni inculţi după tradiţii locale proprii, ferite de orice influenţe exterioare —

cel puţin nici un fel de influenţă verticală din partea unor alte straturi sociale; influenţele laterale, venite din altă ţară, sînt posibile, deşi nu deseori probabile.

Arta populară, aşa cum a fost definită mai sus, are diverse caracteristici. În primul rînd, ea nu este niciodată ceea ce după o odioasă distincţie se cheamă artă « elevată »; este totdeauna « aplicată ». Izvorăşte dintr-o dorinţă de a da culoare şi veselie obiectelor de uz cotidian — îmbrăcăminte, mobilă, vase, covoare şi aşa mai departe. Cei care o practică nu o consideră activitate justificată prin ea însăşi. În al doilea rînd, dovedeşte o surprinzătoare înclinaţie către abstract — fie către abstracţia geometrică, aşa cum se întîmplă cu covoarele finlandeze, cu broderia românească ori cu vasele din Peru; fie către o stilizare ritmată de motive naturaliste, ca în ceramica Europei centrale, sculpturile polineziene în lemn şi broderia cehoslovacă. De multe ori, ca de exemplu în insulele greceşti şi în Italia, amîndouă tendinţele merg mînă în mînă. Explicaţia tendinţei către abstracţie poate fi găsită, într-o anumită măsură, în natura materialelor şi tehnicii de decorare. Unele procedee de ţesut, de pildă, duc în chip firesc spre scheme geometrice, ele fiind « soluţia cea mai lesnicioasă »; rotirea uneltei olarului şi folosirea « unsorii » lichide în ceramică împing în acelaşi mod către modelele curbolineare; pentru cusăturile şi dantelăria delicată sînt mult mai prielnice motivele naturaliste. Însă arta direct figurativă de tipul drag artistului academic este aproape necunoscută în arta ţărănească; s-ar părea că ţăranul n-a aflat niciodată că ea ar putea sluji năzuinţii de a face mai plăcută lumea în care trăieşte. El preferă să *adauge* ceva vieţii, decît să joace rol de oglindă a realităţilor ei cenuşii.

O a treia caracteristică a artei populare este conservatismul. Dintre toate artele, este cea mai greu de datat cu oarecare exactitate. Se folosesc motive simple care persistă vreme de secole. Mintea ţăranului nu cunoaşte neastîmpărata dorinţă de noutate; el nu cere decît ca un obiect să fie vesel şi pare să-şi dea seama instinctiv că pornind de la combinarea unor foarte puţine motive şi culori se poate obţine o infinită varietate de efecte.

Dar poate că cea mai uluitoare caracteristică a artei populare este universalitatea. Aceleaşi motive, aceleaşi moduri de abstractizare, aceeaşi formă şi aceleaşi tehnici par să izvorască spontan,



Scanned with CamScanner

din pămînt, pe toate meridianele globului. Am văzut ceramică făcută în Somerset în secolul al optsprezecelea și care era aproape cu neputință de deosebit de ceramica chineză din secolul al zecelea. Sculptura norvegiană în lemn este foarte apropiată ca stil de sculptura în lemn a băștinașilor din Noua Zeelandă; nu există deosebiri esențiale între broderiile englezești și cele din Bulgaria sau Grecia. Există veșminte brodate cu lînă și găsite în mormintele egiptene, care ar fi putut fi lucrate de o țărancă engleză sub domnia reginei Victoria. Acestea sînt exemple întîmplătoare, și dincolo de asemenea similitudini fundamentale există, bineînțeles, un aproape infinit schimb reciproc de detalii; elementele universale se oferă singure în crearea multor stiluri individuale determinate de climat, obiceiuri și condiții economice.

Este cert că într-o măsură explicația trebuia pusă și pe seama caracteristicelor specifice ale materialelor și procedeelor. Țesînd cu lînă de diferite culori, țăranca va crea în mod *inevitabil* anumite modele geometrice, iar astfel de modele pot foarte bine să se repete în diverse părți ale lumii și în diferite timpuri, fără nici un fel de influență directă. Aici mașina este artist, iar mașinile se imită pe ele însele. Un celebru sociolog german, Gottfried Semper, a fost atît de încîntat de această idee, încît a făcut din ea baza unei teorii pur materialiste despre originea stilului și ornamentului.

Caracteristicile artei populare intervin direct în orice discuție despre natura artei. Ele dovedesc că impulsul artistic este un impuls natural existent chiar la oamenii cei mai puțin cultivați; aceeași concluzie am tras-o și pe baza datelor oferite de arta boșimană. Însă arta boșimană nu arăta în întregime (așa cum face arta neagră) caracterul nefigurativ al artei simple, ingenui. Prin urmare nu abstracția este artificială, ci înclinația către fotografic a picturii academice. Mai trebuie reținut, de asemenea, că arta populară este rareori expresia unei înclinații religioase. Există în arta țărănească multe obiecte, cum ar fi ulciorul pentru aghiazmă sau icoanele, decorate cu simboluri religioase. Dar obiectivul urmărit prin făurirea lucrării de artă nu este niciodată cel religios, de invocare, de sacrificiu sau chiar de cult, ci este în întregime uman, este năzuința zilnică de « a înfrumuseța puțin lucrurile ».

**37. Arta națională : Egiptul.** Tipurile de artă pe care le-am cercetat în ultimele cîteva paragrafe sînt, toate, tipuri univer-

sale — artă primitivă, artă sălbatică, artă populară: caracteristicile lor nu se limitează la un popor sau la o țară. În Asia, în Creta și în Egipt întîlnim pentru prima oară apariția civilizațiilor stabile și prin urmare și a artei care poate fi caracterizată drept națională, iar arta egipteană mai ales, din pricina lungimii duratei și a largii ei influențe, poate fi luată ca exemplu de tip național. Pe o perioadă de șaptezeci de secole, Egiptul a dispus de condițiile economice care duc la o cultură continuă; și cu toate că tipul etnic egiptean va fi suferit necontenite schimbări de-a lungul vremurilor, în această privință el nu se deosebește de nici un alt tip normal, și doar foarte cu greu ar fi putut fi chiar atît de estompat ca multe alte grupuri naționale. Iată de ce, în ciuda tuturor acestor transformări și fluctuații, nu se poate să nu izbutim a discerne anumite trăsături fixe datorate permanenței influențelor rasei și solului; iar dacă asemenea trăsături fixe nu există, trebuie să formulăm unele ipoteze care vor scădea mult valoarea unor astfel de influențe în istoria artei.

Continuitatea civilizației egiptene este fără îndoială datorată unor factori economici, în mod special reînnoirii anuale a fertilității, rod al revărsărilor Nilului. Faptul că această fertilitate era strict limitată ca întindere și în același timp continuă datorită fluviului de care depindea, a avut drept urmare un neobișnuit grad de coeziune. Coeziunea era fizică și economică, dar ea s-a reflectat în religie și artă. În arta Europei Occidentale este cu putință să se deosebească particularitățile unei decade; un secol acoperă adesea o fundamentală revoluție în gust. În Egipt 2000 de ani pot trece fără să aducă vreo foarte evidentă schimbare de stil. Dar în acest punct a devenit necesar să stabilim deosebirea dintre două tipuri de artă care au durat multă vreme paralel în Egipt; o artă hieratică depinzînd de un foarte exclusivist corp sacerdotal, și o artă populară care s-a dezvoltat alături de cea hieratică, însă cu totul independent de ea. Din nenorocire, urmele rămase de la acest ultim tip sînt foarte puține; ele nu au fost adăpostite în morminte și temple, așa cum s-a întîmplat cu arta hieratică. Însă știm că a existat și că era mai lirică și mai intimă decît arta preoților. Sub domnia lui Tutankamon, care a constituit un preludiu romantic în istoria artei vechiului Egipt, această tensiune lirică pare să fi invadat sfera artei oficiale, iar efectul este unul de decadență.



Scanned with CamScanner

**38. Arta coptă.** Abia o dată cu perioada coptă, începînd de la sfîrşitul secolului al patrulea e.n. arta Egiptului se eliberează în sfîrşit de principiul hieratic; creştinismul, o religie democratică, începe să inspire arta democratică a poporului şi o înalţă pe o treaptă mai înaltă decît toate cele pe care le atinsese vreodată pînă atunci. Dar, deşi este o artă creştină, deci aparţine unei atitudini faţă de viaţă ce se extinsese pînă departe în Apus şi Răsărit, arta creştină a Egiptului rămîne totuşi egipteană. Domnul Stephen Gaselee, care contribuie cu un interesant eseu despre perioada coptă la o recentă cercetare cu privire la arta egipteană *, atrage atenţia asupra formei particulare pe care creştinismul a îmbrăcat-o în Egipt — monahismul. Nu era o formă care să ceară prea mult de la artă, iar domnul Gaselee nu ezită să prezinte perioada în general ca o epocă de declin artistic. Cu toate acestea, după cincizeci de secole de rigiditate inumană, nu se poate să nu încerci un sentiment de uşurare cînd întîlneşti primele semne de libertate decorativă, de imaginaţie omenească, prin care se disting gravurile în fildeş, ţesăturile şi manuscrisele cu enluminuri din perioada coptă. Deplina dezvoltare a acestor tendinţe s-a petrecut în perioada islamică, perioadă care începe în secolul al nouălea. Cairo a fost fondat în 969. Din acea vreme şi pînă la sosirea «fatalei influenţe» a artei europene, la începutul secolului al nouăsprezecelea, Egiptul s-a bucurat din nou de o continuă dezvoltare artistică. A spune că a fost o dezvoltare foarte impresionantă ar însemna probabil să exprime doar o părere personală, însă oricare cercetător de bună-credinţă trebuie să accepte concluzia căpitanului Cresswell, aşa cum este ea formulată în cartea citată mai sus. « Lipsa de atenţie cu care a fost tratată pînă acum arhitectura din perioada islamică a Egiptului se datorează în primul rînd strălucirii rivale a uriaş de vechilor monumente antice. Cu toate acestea, sînt foarte puţini vizitatorii care ar putea să nu fie impresionaţi de farmecul artei islamice — superbele faţade din veacurile al paisprezecelea şi al cincisprezecelea, frumoasele siluete ale nenumăratelor domuri şi minaretele ce le împodobesc şi extraordinarul rafinament al ornamentaţiei lor.»

---

* *The Art of Egypt through the Ages* (Arta Egiptului de-a lungul vremii) de diferiţi autori, Londra, The Studio, 1931. (n.a.)

La prima vedere s-ar părea că arta perioadei islamice e arta unei lumi noi, că nu poate avea nici o legătură cu arta Egiptului antic. Arta timpurie a fost animată de un puternic impuls care niciodată n-a avut vreo legătură cu viaţa poporului; lipsită de această forţă, arta poporului nu s-a ridicat niciodată dincolo de o graţie decorativă. Cînd însă, în cele din urmă, acea forţă a fost descătuşată şi a devenit obştească, ea s-a îmbinat cu sensibilitatea latentă a poporului şi a dat naştere unei arte care este una dintre supremele realizări estetice ale rasei umane.

**39. Piramidele.** Piramidele se înalţă ca un etern simbol al artei Egiptului antic, însă am putea, cred, pune în discuţie valoarea lor estetică. O piramidă este un simplu corp geometric. Despre piramidele egiptene se spune că îşi sporesc enorm valoarea prin proporţiile lor impresionante, prin contrastul creat faţă de întinderile netede ale deşertului, prin accentele copleşitoare pe care le aşază în orbitoarea lumină a soarelui; dar toate acestea sînt valori fortuite, nu esenţialmente artistice. Prin ele însele, piramidele sînt pe deplin raţionale, iar ceea ce este pe deplin raţional (observaţia aceasta critică poate fi aplicată unor anumite genuri de artă modernă) nu poate satisface integral sensibilitatea estetică. Arta a avut dintotdeauna funcţia de a extinde mintea la o oarecare distanţă dincolo de limitele înţelegerii. Această « distanţă dincolo » poate fi spirituală ori transcendentală, sau s-ar putea, doar fantastică; dar undeva are să păşească peste limitele raţionalului. Ceea ce nu înseamnă că arta va depăşi armonia; că ea totdeauna trebuie să aibă, cum spune Bacon, ceva straniu în proporţii. Arhitectura gotică este o artă capabilă să realizeze cele mai transcendentale efecte supunîndu-se totodată unor legi geometrice la fel de stricte ca şi acelea care guvernează piramidele; numai că în arhitectura gotică geometria este slujitoarea artei, şi nu stăpîna ei.

**40. Sculptura egipteană.** Sculptura este cea mai reprezentativă dintre artele Egiptului antic, şi mai cu seamă în sculptura de pe vremea Regatului vechi, aflăm o desfăşurare a sensibilităţii estetice mult mai liberă decît apare vreodată în arhitectura egipteană. Dar aici devine încă o dată evidentă calitatea statică a artei egiptene, iar multiseculara-i toropeală poate fi observată nu atît în calităţile spirituale, cît în acele convenţii neesenţiale ce aparţin artei şi care în alte ţări se schimbă la fel de des ca



Scanned with CamScanner

și convenientele sociale. Asemenea convenții apar în artă fie din necesități tehnice, fie ca urmare a limitării artistice — dificultăți în obiectivarea percepțiilor vizuale. Din prima categorie, de pildă, făcea parte un procedeu izvorît din nevoia de a susține greutatea părții superioare a trupului atunci cînd se modela în argilă. La origine, mijlocul de susținere a fost probabil un mănunchi de tulpine de papirus acoperit cu argilă — papirusul fiind foarte țeapăn și rezistent. Atunci cînd se ciopleau statui în piatră, acest aparat de susținere, deși devenit inutil, era copiat în chip servil și din materialul mai rezistent. Pentru o decadă sau două, ori chiar pentru una sau două generații, un astfel de fenomen ar fi, poate, de înțeles. Chiar și în civilizația noastră am avut exemple de asemenea supraviețuiri: Samuel Butler a arătat că mica ieșitură de dedesubtul cupei pipelor e un organ rudimentar care a supraviețuit la pipele din rădăcină lemnoasă de pe vremea cînd aveau un rost util la pipele de argilă (era un fel de suport pentru așezarea pipei fierbinți). În Egipt însă, organe rudimentare de acest fel au supraviețuit vreme de mii de ani. Din a doua categorie de convenții putem cita obiceiul de a plasa un ochi frontal pe un chip văzut din profil, convenție întîlnită în întreaga artă primitivă. O asemenea convenție nu este doar o urmare a lipsei de dibăcie a artistului; este foarte posibil ca omul primitiv să fi avut o dorință instinctivă de a reprezenta în acest fel chipul uman; are un straniu efect de animație. Dar pe cîtă vreme la un neam ca al grecilor această convenție a satisfăcut nevoile spirituale dintr-o singură etapă a civilizației lor, în Egipt a rămas veșnică.

**40a. Arta precolumbiană.** Dintre toate fazele istoriei artelor aceea a vechii Americi rămîne cea mai misterioasă, cea mai puțin accesibilă și am putea spune cea mai puțin apreciată dintre toate. În Anglia există relativ puține piese produse de această artă și care să se afle la îndemîna publicului, iar nici una dintre ele nu este de proporții monumentale. Aspecte întregi ale artei vechii Americi rămîn necunoscute fiindcă piesele au dispărut (penele viu colorate, de pildă, constituiau un mijloc de expresie caracteristic, însă extrem de fragil) ori din pricină că au fost distruse de conchistadorii spanioli, cei mai neîndurători vandali pe care i-a cunoscut vreodată pămîntul.

Dezvoltarea istorică a culturilor precolumbiere din America rămîne încă foarte obscură. Domnul Irwin Bullock ne

spune* că astăzi este unanim acceptat faptul că omul a pătruns mai întîi în America venind peste Strîmtoarea Behring din Asia de nord-est, iar apoi a emigrat treptat către sud. Culturile care ne interesează s-au dezvoltat pe două arii principale — Mexic și țările învecinate (Nicaragua, Costa Rica și Panama) și o fîșie a coastei nordice a Americii de Sud (Columbia și Peru). Cronologia e bazată pe elemente conjuncturale, dar se presupune că în Valea Mexicului perioada arhaică s-a desfășurat cam de la 500 î.e.n. Triburi și dinastii s-au ridicat și s-au prăbușit cu rapiditate uimitoare, dar în aria mexicană au apărut, cu puțin înainte de începutul erei noastre, maiașii, prezentați de domnul Bullock drept « un popor foarte înzestrat intelectualicește, dispunînd de o religie organizată și un sistem calendaristic precis, bazat pe observații astronomice riguroase și neobișnuit de întinse cunoștințe în domeniul calculelor matematice ». Însă acest popor « foarte înzestrat intelectualicește » n-a elaborat niciodată un alfabet fonetic, n-a descoperit adevăratul arc de boltă și n-a inventat roata. În sud a apărut, cu cîteva secole mai tîrziu, cultura dominantă a incașilor, care încă se mai afla într-o stare de perfecțiune aproape Utopiană, cînd spaniolii au ras-o de pe fața pămîntului.

Extrem de interesantă în întreagă această dezvoltare istorică izolată e lumina pe care o aruncă asupra dezvoltării artei înseși. Personal nu am impresia că influențele străine ar trebui cu totul excluse — există în Mexic unele vase de piatră gravată care prezintă surprinzătoare asemănări cu bronzurile chinezești (Ciu). Însă astfel de influențe să fi fost foarte rare și sporadice, iar ceea ce ne interesează de fapt în arta precolumbiană este o dezvoltare *paralelă* a impulsului artistic și care prilejuiește comparații cît se poate de edificatoare cu dezvoltarea aceluiași impuls în cadrul altor civilizații. În mod special, contrastul față de propriile noastre tradiții umaniste este cum nu se poate mai instructiv.

Arta peruviană tîrzie prezintă unele excepții dar, în general vorbind, putem afirma despre întreagă această artă a Americii Vechi că ea niciodată n-a dezvoltat un conținut intelectual. Faptul este probabil legat de neputința acestei civilizații de a elabora o scriere fonetică sau, într-adevăr, o literatură de vreun

---

* În prefața catalogului unei expoziții de artă precolumbiană organizată la Berkeley Galleries, Londra, 1947. (n.a.).



Scanned with CamScanner

gen oarecare. După cîte ne putem da seama, oamenii aceştia erau străini de orice gîndire conceptuală. Ştiau însă să lucreze cu simboluri, după cum o arată calculele lor astronomice. Erau apţi pentru ştiinţă, dar nu pentru filozofie. Nu se pricepeau să idealizeze, iar religia lor pare să fi fost un sistem organizat de rituri şi sacrificii, fără nimic metafizic ori transcendental. Nu se idealizau nici măcar pe ei înşişi, ca fiinţe umane, şi în toate împrejurările arătau un dispreţ deplin, nu numai faţă de viaţa omenească, ci şi faţă de orice emoţii umane. Zadarnic am căuta în această artă motive erotice, sau orice indiciu al motivului maternităţii, care joacă un rol atît de însemnat în arta europeană. Motivul dominant nu este dragostea, ci teama; iar arta proslăveşte pretutindeni nu viaţa, ci moartea.

Toate cele arătate pînă aici conferă artei precolumbiene o calitate repulsivă, dar asta nu are nimic de-a face cu însuşirile ei estetice. Dacă lăsăm frîu liber facultăţilor noastre senzoriale, trebuie să admitem că arta acestor culturi se plasează printre cele mai frumoase pe care le-a produs vreodată omul. Roger Fry a spus cîndva despre o statuie aparţinînd epocii maiaşe timpurii, găsită la Copan (Honduras) şi expusă la British Museum, că nu ştie « dacă în cele mai mari opere sculpturale europene se poate găsi ceva pe de-a-ntregul asemănător acesteia în echilibrul dintre sistem şi sensibilitate, în forţa cu care izbuteşte în acelaşi timp să sugereze întreaga complexitate a naturii şi totodată să păstreze orice formă în cadrul unui principiu unificator comun, adică fiece formă să preia şi să modifice aceeaşi temă ». *Last Lectures* (Ultimele prelegeri) p. 87. Piesa de ceramică de la Tarascan (Mexicul occidental) prezentată de noi pe coperta IV este o lucrare de un gen diferit, însă şi aici avem din nou « expresia unei sensibilităţi de factură foarte înaltă », o subtilitate de modelaj care îmbrăţişează întregul obiect şi îi conferă o fantastică vitalitate. Măştile de piatră aztece (pe care, se spune, erau întinse pieile oamenilor sacrificaţi) sînt aproape insuportabile, atît de copleşitoare este forţa cu care sugerează groaza, dar şi ele, la rîndul lor, dovedesc o sensibilitate plastică de cea mai aleasă şi rafinată calitate.

Înainte de a respinge o astfel de artă socotind-o pur şi simplu sadică, trebuie să ne întrebăm ce părere ar fi avut un mexican sau un incaş din secolul al şaisprezecelea despre calvarurile şi răstignirile martirilor pe care le-ar fi găsit înfăţişate pretutindeni în arta europeană a aceleiaşi perioade. Ce-i drept,

artistul creştin aducea în plus un rafinament necunoscut în arta Americii Vechi — un realism robust (chipurile chinuite din *Ecce Homo*, rănile şiroind de sînge din *Pietà*, măruntaiele dezgolite şi piepturile sfîrtecate ale sfinţilor). Sadismul mexican este puternic, dar în acelaşi timp reţinut. Stă sub stăpînirea impulsului estetic, şi poate tocmai de asta apare exorcizat. Înainte de a putea să condamnăm sadismul în artă, trebuie să cunoaştem ceva mai mult despre sadismul firii omeneşti. Ştim despre el că îl putem afla ca element accesoriu tipic în toate formele de mitologie şi folclor (în basmele cu zmei şi zîne, de pildă) şi cu toate că ne-am putea îndepărta cu oroare de expresia lui în artă, nu-i mai puţin adevărat că trebuie să ţinem seama şi de ce se întîmplă cu aceste impulsuri atunci cînd sînt exprimate în artă — adică nu sînt descărcate, am putea spune, asupra unei insensibile bucăţi de piatră sau metal. Arta poate fi sadică, sacrificiile religioase pot fi sadice, însă oamenii care îşi arată pe astfel de căi pornirile sadice pot fi oameni paşnici şi iubitori. Ştim prea puţine despre viaţa de zi cu zi a acestor civilizaţii şi prea multe despre a noastră proprie, pentru a putea să justificăm vreun dogmatism virtuos în această privinţă.

Ar fi posibil ca practica aprecierii dezinteresate a artei (« o stare de receptivitate pasivă », cum i-a spus Roger Fry) să nu fie la îndemîna oricui: cel mai înrăit duşman al artei este facultatea asociativă. Dar în cazul în care ne declarăm mulţumiţi atunci cînd arta ne oferă reprezentarea, în formă plastică de intuiţii obscure, a unor instincte refulate, şi dacă acestea poartă pretutindeni, în material şi în formă, pecetea sensibilităţii artistului — în cazul acesta arta Vechii Americi ne va procura bucurii nenumărate.

**41. Originea tipurilor istorice.** Originile artei creştine nu sînt uşor de urmărit. Ştim că influenţa grecească a pătruns către răsărit în Persia, India şi China, iar către apus în Italia, Spania, Germania şi chiar Anglia. Ştim de asemenea că a existat o artă comună regiunilor nordice ce se întind din Islanda, prin Scandinavia, pînă în Siberia şi putem urmări legăturile sudice ale acestei arte în Sudul Rusiei, în Persia şi în Asia mică. Asia centrală a fost albia pe unde au circulat diverse şuvoaie din care a luat naştere marea artă creştină a Apusului, începînd cu arta bizantină, încheind cu Renaşterea, şi atingînd



Scanned with CamScanner

cel mai înalt punct al expresiei sale cam prin veacul al doisprezecelea. Din aceeaşi albie s-a desprins marea artă a Răsăritului, diferită în elementele esenţiale de arta Apusului — diferită, într-adevăr, în măsura în care religia orientală se deosebeşte de creştinism. Putem spune că ori încotro s-au îndreptat şuvoaiele influenţei artistice, ele au fost preluate de către religiile pe care le-au întîlnit, şi adaptate la ţelurile acestor religii. Aceleaşi convenţii artistice le întîlnim în arta chineză şi în arta europeană; ele au pornit de la acelaşi izvor, dar sînt puse să slujească ţeluri foarte diferite. Modul în care influenţează simţul nostru pentru frumos este totuşi identic.

**42. Arta chineză.** Dezvoltarea istorică a artei chinezeşti este mai închegată şi chiar mai trainică decît aceea a artei egiptene. Ea este, totuşi, ceva mai mult decît o artă naţională. Îşi are începuturile cam prin secolul al treizecelea î.e.n. şi continuă, cu perioade de întuneric şi nesiguranţă, direct pînă în secolul nostru. Nici o altă ţară din lume nu poate etala o asemenea bogăţie a producţiei artistice, şi nici o altă ţară, ţinînd seama de toate împrejurările, nu are ceva echivalent cu cele mai strălucite realizări ale artei chineze. Arta aceasta îşi are şi ea limitele ei; din pricini pe care le vom cerceta de îndată, nu a cultivat nicicînd grandiosul, şi ca urmare n-a avut o arhitectură comparabilă cu arhitectura greacă ori cu cea gotică. Dar în toate celelalte domenii artistice, inclusiv pictura şi sculptura, a atins, nu o dată, ci în repetate rînduri, o frumuseţe formală cum nu se poate mai apropiată de perfecţiune.

Pentru omul occidental obişnuit, Orientul a fost întotdeauna un tărîm al misterelor, şi cu toate că mijloacele moderne de comunicaţie şi metodele moderne de informaţie, în special fotografia şi cinematograful, i-au făcut familiare trăsăturile exterioare ale civilizaţiei orientale, spiritul ei intim încă îi rămîne străin şi depărtat. De cîte ori luăm contact cu aspecte spirituale specifice — cu o religie ca budismul sau o filozofie ca taoismul — ne mulţumim de regulă să rămînem în afară, spectatori poate plini de bunăvoinţă, dar esenţialmente pasivi, ai unui mod de gîndire şi de viaţă care ne depăşeşte. Cînd însă luăm contact cu realităţi materiale şi obiective, cum sînt operele de artă — statui şi picturi, ceramică şi textile — nu mai dăm dovadă de aceeaşi modestie. Avem simţămîntul că arta este un limbaj internaţional ce se adresează direct sim-



Scanned with CamScanner

ţurilor şi că deci ar trebui să putem aprecia arta orientală cu aceeaşi uşurinţă cu care o apreciem pe a propriei noastre civilizaţii. Există un noian de vagi speculaţii privitoare la universalitatea artei şi care încurajează această uşuratecă încredere, iar din secolul al şaptesprezecelea şi pînă astăzi arta orientală a stîrnit periodic un fel de furie colectivă şi chiar i-a inspirat pe artiştii şi meşteşugarii noştri.

Totuşi, nu încape îndoială că astfel de mode s-au bazat pe o înţelegere total greşită a artei Orientului şi nu numai că i-au imitat doar aspectele exterioare, ci au ales drept obiect de imitaţie şi entuziasm perioadele cele mai minore şi stilurile cele mai stîngace. Încet-încet învăţăm să facem discriminările în raport cu cel mai ales gust oriental, iar în muzeele noastre acele curiozităţi ornamentate şi ingenioase care au stîrnit admiraţia părinţilor sînt treptat retrase mai către fund sau chiar îngropate în pivniţi, iar autentica artă a Orientului este achiziţionată şi expusă. Însă arta aceasta îşi dezvăluie cu încetineală taina, şi s-ar putea spune că pentru a ajunge să-i apreciezi pe deplin creaţiile ai avea nevoie de alţi ochi şi de un alt mod de a privi lumea. Se poate afirma că, fără excepţie, artistul oriental nu priveşte niciodată lumea din unghiul nostru de vedere.

Pentru a ne apropia de poziţia lui, am putea merge către arta sa din două direcţii. Prima, şi probabil cea mai dificilă, este aceea a tehnicii. Pictura europeană îşi are şi ea, bineînţeles, tehnica proprie, şi cu toate că nu dispune de nimic asemănător cu stabilitatea istorică a tehnicii picturale chineze, este o disciplină greu de învăţat. Presupune cunoaşterea teoriei culorilor, a amestecului vopselelor, a preparării grundurilor, a diverselor efecte ce se pot obţine cu ajutorul pensulei — un grup complex de date practice. Comparativ, tehnica chineză este uluitor de simplă: presupune cunoaşterea felului cum trebuie folosită o singură pensulă şi o singură culoare. Dar acea pensulă se cere mînuită cu asemenea delicateţe, iar culoarea exploatată cu o asemenea subtilitate, încît numai ani întregi de grea ucenicie pot duce la vreun rezultat vecin cu măiestria. După cum este bine ştiut, chinezii scriu de obicei cu pensula şi deci lor pensula le este tot atît de familiară cum ne sînt nouă tocul sau creionul. Primul lucru pe care trebuie să-l înţelegem în legătură cu pictura chineză este acela că e o extensiune a scrisului. Pentru chinez, toate însuşirile frumosului pot fi incluse într-o ideogramă

frumos scrisă. Iar dacă cineva este în stare să scrie frumos, urmează că el poate și să picteze frumos. Toată pictura chineză din perioada clasică e lineară, iar liniile care alcătuiesc forma esențială sînt judecate, apreciate și admirate ca linii scrise.

Așadar, la fel cum noi pretindem că am cunoaște caracterul unui om după scrisul său, chinezul, dispunînd de mult mai multă știință și practică, apreciază calitatea unui artist după rafinamentul liniei — după infinita ei expresivitate. Atîta lucru este ușor de înțeles despre arta picturii. Dar de la această artă a picturii trebuie să trecem la celelalte arte — sculptură, ceramică, bronzuri, lacuri — și la fiecare dintre ele vom găsi o calitate tehnică similară — o calitate de infinită subtilitate și care reflectă personalitatea artistului. La ceramică, de pildă, această calitate se află în acel *galbe* ori siluetă a vasului și în relația dintre această siluetă și grosimea și volumul vasului. Trecînd printre degetele olarului, pe roată, argila exprimă sensibilitatea acestuia cu aceeași precizie și aceeași subtilitate cu care pensula muiată în cerneală exprimă sensibilitatea pictorului. Fiece operă de artă poartă semnătura personală a artistului — nu o mîzgălitură vulgară și orgolioasă, ci produsul plin de bunăcuviință al unei tradiții multiseculare.

Atît cu privire la calea tehnică spre arta chineză. Cealaltă cale nu poate fi numită decît calea metafizică spre arta chineză, iar ceea ce e greu de înțeles și apreciat este faptul că o tehnică atît de personală ca aceea descrisă trebuie îmbinată cu un conținut extrem de impersonal și abstract. Se spune cîteodată că artistul chinez încearcă să exprime în opera sa armonia universului, și o astfel de frazeologie cosmică este necesară pentru a descrie țelul său. În orice caz, un asemenea țel nu are nimic comun cu țelul obișnuit al artei occidentale, care este acela de a reprezenta particularitățile înfățișărilor naturii. Pictorul chinez va zugrăvi, desigur, reprezentări ale fenomenelor naturale: peisajele sale l-au făcut celebru, iar aceste peisaje sînt produsul unei atente observații. Dar ele nu rămîn niciodată doar un anume peisaj și nimic mai mult; dincolo de particular apare generalul:

A unui lucru trăirea-naltă mai adînc întort,
Avînd lăcaș lumini de soare-apune,
Rotundul ocean, văzduhul treaz,
Albastrul cer — și-n cugetul de om,

Un duh și o mișcare ce învie
Tot ce gîndește, tot ce-i rod al minții,
Și vălurește-n toate cîte sînt.

Aceste versuri ale lui Wordsworth exprimă mai bine decît orice altceva din întreagă cuprinderea culturii Occidentului spiritul artei orientale. Cum e și firesc, acel spirit suferă transformări în decursul lungii istorii a artei chineze; pentru artiștii de la începutul perioadei Tang, spiritul — motor al tuturor lucrurilor era un spirit cumplit, care se cerea închis în forme de o energie brutală, pe cîtă vreme pentru artiștii mai recenți și mai rafinați din perioada Sung același spirit cosmic devine duios și liric.

De-a lungul întregii sale istorii, deci, arta chineză concepe natura ca animată de o forță imanentă, iar obiectivul artistului este să se pună în legătură cu această forță și după aceea să ofere privitorului calitățile ei. Un astfel de obiectiv ar fi dus în arta occidentală la tot soiul de romantisme și misticisme dubioase, însă artistul chinez este totdeauna salvat, ca printr-un miracol, de la asemenea băi de sentimentalism. Situația poate fi parțial datorată esenței înalt filozofice a religiilor chineze, deși artiștii nu sînt neapărat obișnuiți cu disciplina intelectuală care îl salvează pe filozof de la sentimentalism. Însă artistul chinez este deprins cu disciplina tehnică descrisă mai înainte, și în acea disciplină trebuie să căutăm explicația integrității și probității artei chineze chiar atunci cînd suie treptele cele mai cosmice. Dacă un artist chinez s-ar fi abătut de la demnitatea intelectuală a tradiției sale, scrisul l-ar fi trădat.

În lunga ei istorie, arta chineză a fost supusă la felurite încercări. Neamuri barbare au invadat țara dinspre nord și dinspre apus și au introdus pentru o vreme cîte un element al stilului lor geometric. Dar cele mai distinctive transformări se datoresc influențelor religioase, budismului și confucianismului. Fără îndoială, așa cum s-a întîmplat totdeauna, aceste religii au dat un impuls viguros activității artistice de toate felurile. Dar în același timp au făcut și mult rău — budismul prin forța cu care a insistat asupra unui simbolism dogmatic, totdeauna dăunător în artă; confucianismul prin doctrina cultului strămoșilor, care a fost interpretată în artă ca un tradiționalism frust ce impunea imitația strictă a artei strămoșești. Dar în ciuda acestor limite și, poate, într-un sens, datorită lor, arta chineză își menține vitalitatea, atingînd cel mai înalt



Scanned with CamScanner

punct al dezvoltării sale în perioada Sung, perioadă ce corespunde aproximativ, în timp, și în chip mult mai ciudat chiar în manierisme, cu perioada gotică timpurie din Europa.

**43. Arta persană.** Persia ilustrează, poate mai convingător decît orice altă țară, insuficiența distincțiilor geografice în istoria artei. Încă de la începuturile istoriei sale, în secolul al șaptelea î.e.n., granițele țării s-au schimbat în chipul cel mai amețitor; a avut de suferit invazii repetate, imigrații și emigrații; iar vreme de vreo cincisprezece secole, sau aproximativ două treimi din întreaga ei istorie, s-a aflat sub apăsarea unor stăpînitori străini. Dacă pe lîngă aceste împrejurări mai ținem seama și de faptul că artiștii persani, într-o măsură mai mare decît orice alți artiști din lume, au fost dominați de instinctul mercenariatului (la fel ca elvețienii în treburile militare), confuzia, sau posibilitățile de confuzie sînt depline.

Ceea ce nu înseamnă a nega că prin cuvîntul « persan » putem înțelege ceva precis, atunci cînd îl folosim cu privire la o operă de artă. Numai că acest lucru nu se întîmplă pînă în secolul al cincisprezecelea și mai cu seamă pînă la dinastia Safavizilor (1502—1736), cînd noțiunea capătă un conținut precis. Mai înainte de această perioadă există cîteva mari epoci artistice la care și Persia își aduce contribuția, printre ele figurînd în mod special epoca sasaniană (212—650 e.n.) care, după cîte arată vestigiile ce ne sînt cunoscute, a fost din punct de vedere estetic cea mai însemnată dintre toate; dar cu cît este mai îndeaproape studiată, cu atît mai convingător se dovedește că această perioadă și-a cules inspirația din marile rezervoare ale Asiei Centrale; și în orice caz, imperiul sasanian s-a întins cu mult peste granițele Persiei propriu-zise. Ar fi o simplă prejudecată și o dovadă de șovinism dacă în caracterele specifice care s-au menținut și în epocile mai tîrzii ale artei persane am vedea vreun element de esență rasială, căci e foarte firesc ca în aceste perioade artiștii să împrumute unele convenții ale artei sasaniene, deoarece artistul va folosi convențiile formale exact așa cum poetul folosește formele metrice. Însă la fel cum o anumită formă metrică este firească nu numai unei singure limbi, convențiile artistice sînt comune mai multor națiuni, și în mod cert nu pot deveni un criteriu de naționalitate.

Imperiul sasanian a fost distrus de arabi și foarte puține dintre monumentele sale au supraviețuit zelului lor fanatic.

O perioadă nouă începe în momentul cînd Persia devine provincie a Imperiului islamic, însă arta acestei epoci (661—1258) își datorează unitatea nu cutărui sau cutărui centru geografic, ci patronajului califilor arabi. Sub patronajul lor, arta îmbracă un caracter internațional. Ce e drept, persanii își păstrează în bună măsură independența, mai cu seamă sub califii Abasizi, și în schimbul unui tribut li se îngăduie să practice propria lor religie; dar această religie n-a devenit niciodată, așa cum s-a întîmplat cu creștinismul, forța primordială a unei arte; atît sub dominația arabă, cît și sub dominațiile succesive ale cuceritorilor turci și mongoli — adică vreme de opt secole — persanii au devenit de fapt un soi de artiști supuși și mobili. Sensibilitatea lor artistică era recunoscută de stăpînitori — ei înșiși niște oameni în cea mai mare parte lipsiți de sensibilitate — iar artiștii persani au fost trimiși în toate regiunile căzute sub dominație sarazină: de la granița cu India, înspre răsărit, pînă în Spania, către apus, și în Africa de Nord, către miazăzi, și oriunde s-au dus au luat cu ei propriile convenții artistice — fantezia dezlănțuită a motivelor animale, arabescurilor grațioase și țesăturile înflorate — iar acolo unde au plasat aceste convenții, a luat naștere o artă indigenă care le-a încorporat sub influența probabilă a religiei și specificului național al locului. Din această pricină, arta pe care o numim persană este cea mai omniprezentă dintre toate artele: influența ei s-a răspîndit asupra întregii lumi civilizate. Ea este de asemenea cea mai eluzivă dintre toate artele, fiindcă niciodată nu poate fi definitiv legată de o anumită perioadă sau de un anumit loc. Despre ea nu putem spune mai mult decît că a avut drept purtători artiști de un anumit neam, că aceștia au aflat-o în misterioasele cîmpii ale Asiei Centrale și că, datorită peregrinărilor și influenței lor, a devenit un stil internațional.

Aceasta este, după cîte cred eu, cea mai importantă fază a artei persane. O altă fază ia naștere către începutul secolului al cincisprezecelea, o dată cu reinstaurarea unei dinastii « naționale », aceea a Safavizilor. Se înscăunează o religie națională și Persia, pentru a spune astfel, se concentrează asupra propriei sale ființe. Acum abia am putea vorbi (dacă putem vreodată) despre o artă națională în sensul strict al cuvîntului, și doar cu privire specială la pictura acestei perioade ar trebui să folosim în mod curent expresia de « artă persană ». Numai că occidentalilor le este foarte greu să distingă elementul reli-



Scanned with CamScanner

gios în arta persană, chiar și în aceea a epocii Safavizilor, în primul rînd pentru că sîntem mult prea obișnuiți ca în orice artă religioasă să întîlnim simbolurile antropomorfice ale unei religii umane. Vreme de multe secole religiile persane au interzis folosirea simbolurilor antropomorfice, rezultatul fiind o artă mult mai ermetică și mai impersonală decît cea creștină, și chiar atunci cînd reprezentarea figurii umane a scăpat de oprelisti, tradiția decorativă a rămas atît de puternică, încît a continuat să constituie motivul dominant al preocupărilor artistice. Dat fiind că nu agreez distincția dintre arta « frumoasă » și arta « decorativă » și consider că arta este una singură, prefer să spun că artistul persan a rămas străin atît de egotismul cît și de vanitatea care de la Renaștere încoace l-au făcut pe artistul european să creeze mijloace de expresie independente de trebuințele curente ale omului. Artistul persan era înainte de toate un făuritor de bunuri utile — olărie și obiecte metalice, textile, cărți cu enluminuri și instrumente științifice. Cine va căuta « interes uman » în arta persană va rămîne foarte dezamăgit; în schimb va căuta creațiile uneia dintre cele mai sensibile și cultivate neamuri pe care le-a cunoscut vreodată lumea, iar faptul că aceste creații iau forma lucrurilor obișnuite utilizate în viața zilnică este unul dintre învățămintele cele mai adînci pe care le-ar putea trage lumea occidentală.

**44. Arta bizantină.** Perioada bizantină este cea mai confuză dintre toate perioadele istorice în ceea ce privește concepția generală și procedeele particulare: aproape s-ar putea spune că termenul n-a fost niciodată satisfăcător definit. Pînă doar acum cîțiva ani, arta bizantină era arta Veacurilor Întunecate — aproape nici nu exista decît pentru cîțiva arheologi. Ce-i drept, Ruskin a apreciat-o și i-a lăudat culoarea, iar după părerea mea trebuie să admitem că întregul nostru entuziasm de astăzi pentru arta bizantină își află primele izvoare în sensibilitatea originală a lui Ruskin. Însă Ruskin, încă puternic încorsetat de criteriile greco-romane privitoare la frumusețe, n-a putut să laude arta bizantină decît cu reținere. A putut aduce omagii depline senzualei sale bogății de culoare, ca și unității impresiei estetice pe care avea putința s-o transmită. Dar în cele din urmă era nevoit să-i critice barbaria: nu era decît o așezare plasată la mijlocul drumului dintre claritatea greacă și transcendentalismul gotic.

Astăzi nu mai putem privi arta bizantină în felul acesta. Criteriile clasice nu mai sînt pentru noi prejudecăți la fel de înrădăcinate: în același timp, dispunem de prea multe dovezi privitoare la elanul creator și capodoperele autentice ale artei bizantine, pentru a o mai socoti un simplu compromis între diverse influențe străine. Înainte de toate, să ne gîndim la vitalitatea dovedită de-a lungul veacurilor, la simpla ei durată în timp ca stil independent. Împăratul Constantin a așezat temeliile noii sale capitale de pe malul Bosforului în anul 330, iar acest an poate fi luat ca o dată îndeajuns de precisă pentru începuturile perioadei bizantine în artă. Constantinopolul a fost în cele din urmă cucerit și devastat de turci în 1453. Istoria artei bizantine nu se extinde numai de-a lungul acestor unsprezece secole: căci chiar înainte de 330 diverse influențe s-au înmănunchiat pentru a-i alcătui stilul, și încă două sau trei secole după căderea Constantinopolului acest stil a supraviețuit în Rusia și Grecia. Se poate spune că din secolul al șaptelea și pînă în al doisprezecelea arta bizantină s-a aflat la apogeu, și în această perioadă vom afla manifestările ei cele mai pure.

Gibbon * este acela care — cu artificiala sa insistență asupra decadenței și incapacitatea lui de a aprecia valorile creștine — a întîlnit mai mult decît oricine altcineva justa apreciere a artei bizantine. Este de asemenea curios faptul că apologeții creștinătății, foarte dispuși să glorifice arta gotică din pricină că își aducea contribuția la slava terestră a bisericii, nu au ajuns să cerceteze și artele ce au întovărășit înălțarea și vigoare începuturilor aceleiași biserici. Atît în dezvoltarea ei timpurie din Orientul Apropiat, cît și în extinderea treptată din lumea mediteraneană, arta bizantină a însoțit pas cu pas creștinismul, și ea trebuie considerată înainte de toate o artă religioasă. Este cea mai pură formă de artă religioasă pe care a cunoscut-o creștinătatea, fiindcă arta gotică a căpătat destul de curînd nuanțe umaniste, iar ceea ce este uman nu poate fi pe de-a întregul divin ori sacru. Arta bizantină este artă sacră, și cu toate că mare parte din creațiile ei au fost închinate mai degrabă

---

* Edward Gibbon (1737—1794), istoric englez, autorul celebrei lucrări *The History of the Decline and Fall of the Roman Empire* (Istoria declinului și căderii imperiului Roman) în care prezintă istoria imperiului bizantin ca o simplă fază de decadență a imperiului roman. (n. tr.)



Scanned with CamScanner

slăvirii împăratului decît slăvirii lui Dumnezeu, totuşi, datorită dogmei dreptului divin, slava pămîntească a fost înţeleasă ca o statornică reflectare a slavei cereşti.

S-ar putea să insistăm prea mult asupra naturii religioase, dogmatice ori hieratice a artei bizantine, deoarece astfel de calităţi pot fi înţelese fără vreo intervenţie a autenticei sensibilităţi estetice, iar în acest caz ne-ar pîndi primejdia unei aprecieri pur şi simplu pedante şi intelectualiste. Mult mai bine este să insistăm asupra caracterului « liric » al artei bizantine — este preferabil să pornim de la forţa sa de atracţie direct senzorială exprimată fie prin formă, fie prin culoare, fie prin acea calitate mult mai precisă pe care uneori în chip nepotrivit o numim « atmosferă ». Nici o altă artă (cu excepţia anumitor tipuri de artă orientală, cu care arta bizantină este îndeaproape înrudită) nu ne poate mişca atît de adînc dominîndu-ne în chip iraţional instinctele. Dispoziţia noastră este poate pregătită prin faptul că sîntem gata să cercetăm arta bizantină în integritatea sa şi liberi de orice prejudecăţi străine esenţei sale. Dar de îndată ce ne aflăm într-o astfel de dispoziţie, ne lăsăm cuceriţi de această artă cu bucuria instantanee ivită în chiar momentul percepţiei şi care reprezintă confirmarea primă şi ultimă a experienţei estetice.

**44a. Arta celtică.** Arta celtică este una dintre cele mai interesante faze din întreaga istorie a artei. Datorită unor variate elemente de ordin istoric, regiunile extrem nordice ale Europei — Irlanda, Scoţia, Islanda şi Scandinavia de Nord — au devenit domeniul unui stil preistoric autohton. Acest stil, apărut iniţial în regiunile Rinului de mijloc, a fost adus în insulele britanice de triburile celte ce se retrăgeau, şi aici şi-a păstrat caracteristicile în vreme ce valurile succesive ale triburilor năvălitoare se rostogoleau peste restul Europei.

Dezvoltarea artei europene în timpul aşa-numitelor Veacuri Întunecate (400—1000 e.n.) este extrem de complicată, iar arta celtică se include în nesiguranţa generală. Dar în ciuda rarităţii pieselor rămase din această perioadă, pare sigur că arta celtică timpurie din epoca pre-romană a supravieţuit în Irlanda ca o tradiţie neîntreruptă, pînă ce în regiunile nordice a apărut o nouă influenţă sub forma creştinismului. În Insulele Britanice, introducerea creştinismului a constituit un proces foarte lent ce s-a desfăşurat pe o perioadă de cel puţin 200 de



Scanned with CamScanner

ani. Pentru perioada romană nu există decît slabe indicii privitoare la infleunța creștină în Insulele Britanice; adevărata sa istorie în această țară începe cu misiunea sfîntului Ninian, un discipol al sfîntului Martin din Tours, care a clădit o biserică la Whithorn, în Wigtownshire, în anul 412. Nu mult după aceea, Irlanda a fost creștinată de sfîntul Patrick, iar în secolul al șaselea procesul creștinării s-a întins în Wales, la picții din nordul Scoției, și apoi la saxonii din Anglia. În timpul secolelor al șaselea și al șaptelea această biserică nordică a devenit azilul creștinătății din Europa; și în perioada respectivă, una dintre cele mai importante și semnificative pentru întreaga dezvoltare a artei în Europa, s-a stabilit contactul direct între Nord și Răsărit. Un istoric recent al Bisericii Celte spune:

« Prin ceea ce sfîntul Ninian preluase de la sfîntul Martin, care la rîndul său beneficiase de experiențele răsăritene ale sfîntului Hilary, Bisericii ce avea să devină Biserica Scoției i-au devenit familiare, încă din capul locului, textele răsăritene ale Scripturilor, formele răsăritene de rugăciune și slăvire, ca și metodele misionare răsăritene »*. Și i-au devenit familiare, putem adăuga noi, tipurile răsăritene de artă.

Din aceste pricini, întreaga dezvoltare a artei celtice se împarte în două perioade distincte — perioada timpurie, pre-creștină, care își derivă stilul direct din Epoca Neolitică, și perioada tîrzie, post-creștină, în vremea căreia și-a însușit influențele stilistice ale Răsăritului. Doctorul Mahr, în cartea sa *Christian Art in Irland* (Arta creștină în vechea Irlandă), Dublin 1932, a subîmpărțit astfel perioada post-creștină: 1) stilul autohton, din secolul al șaptelea pînă la apariția vikingilor către 850; 2) stilul hiberno-viking de la 850 pînă la 1000, perioada dominației vikingilor asupra Irlandei; 3) ultimul stil animalier, de la 1000 pînă la 1125 și 4) stilul hiberno-romanic, de la 1125 și pînă la cucerirea anglo-normandă.

Ornamentația perioadei celtice timpurii este lineară, geometrică și abstractă; tipul cel mai familiar este împletitura de panglici sau ornamentele de împletituri vulgarizate astăzi în pietrele funerare « celtice ». Ea apare în întrega-i puritate în *Cartea de la Kells*, manuscriptul din secolul al optulea și care aparține lui Trinity College din Dublin. Natura reală a acestui ornament

* *The Rise and Relations of the Church of Scotland* (Întemeierea și legăturile Bisericii Scoției) de Archibald B. Scott. (n.a.)

a fost bine descrisă de un istoric de artă german, Lamprecht, cu următoarele cuvinte:

« Există anumite motive simple a căror țesătură și a căror combinare determină caracterul acestui ornament. Mai întîi nu apar decît punctul, linia, panglica: apoi sînt folosite curba, cercul, spirala, zig-zagul și o decorație în formă de S. Într-adevăr, nu avem de-a face cu o prea mare bogăție de motive! Dar ce varietate se obține prin maniera cum sînt folosite! Aici aleargă pe linii paralele, aici se înlănțuiesc, apoi se întretaie, apoi se înnoadă, apoi se întrețes, pe urmă iarăși se amestecă unul cu altul într-un sistem simetric de noduri și țesături. În felul acesta se creează grupuri de motive fantastic de confuze, a căror taină se cere dezlegată, ale căror convulsiuni par cînd să se caute, cînd să se ferească una de cealaltă, ale căror părți componente, ca și cînd ar fi înzestrate cu sensibilitate, înrobesc privirea și simțirea într-o pasionantă mișcare vitală ».

Semnificația acestui tip de artă non-organic, supra-organic, am descris-o în paragraful *32*. Este un mod de expresie aflat în contrast direct cu modul clasic care este organic, naturalist, senin și întremător. Semificația modului nordic stă tocmai în calitățile sale care neagă viața, în caracterul său totalmente abstract: iar în acest caracter, în aceste calității trebuie să vedem o reflectare a vieții spirituale trăite de popoarele nordice — « puternic oprimata viață interioară a umanității nordice », după cum a numit-o Worringer.

Pe acest tărîm artistic întunecat și abstract, simbolurile creștinătății au venit ca niște musafiri dintr-o țară exotică. Într-un cuib țepos de linii geometrice, două păsări ale paradisului vin să poposească aducînd în cioc un ciorchine de strugure din Răsărit. David vine aducîndu-și cu el harpa și vin cei trei copii azvîrliți în cuptor; Adam și Eva, ca și sacrificiul lui Isaac, sînt reprezentați în fîșii rezervate lor printre panglicile de ornamente abstracte; iar la sfîrșit, piatra este încununată de slava lui Crist înconjurat de cetele îngerilor. Astfel de pietre încă mai stau în picioare acolo unde au fost ridicate cu veacuri în urmă, prin Irlanda și Scoția; și nu se află pe lume alte monumente la fel de mișcătoare prin implicațiile lor; ele simbolizează zece mii de ani de istorie omenească și reprezintă această istorie în extremele sale spirituale, adică cele mai apropiate și cele mai depărtate de grația divină.



Scanned with CamScanner

**45. Către arta creștină.** Marea epocă artistică în care creștinismul a atins suprema sa expresie este în istoria noastră ultima fază ce mai dispune încă de caracteristicile universalității; Primitivul, Clasicul, Orientalul și Goticul — acestea sînt singurele tipuri de artă universale. Tot restul, pînă acum, sînt derivații din aceste tipuri. Arta romană nu poate fi socotită decît o tîrzie fază imitativă a artei grecești — o fază lipsită de vitalul ritm organic al sursei de unde a pornit — și care exprimă nu bucurie, ci satisfacție; nu echilibru, ci forță. Studiile estetice au apărut pentru prima oară luînd drept bază arta romană; nici nu-i de mirare că atît de întinse domenii ale artei rămîn pentru noi de neînțeles! Renașterea a fost o încercare de a debarasa arta creștină de elementele nordice și de a reveni la tipul clasic. A fost expresia unei anumite faze păgîne în cultura europeană — o vreme a principilor care preferau luxul în locul ascetismului. Dar atît de puternică este influența exercitată asupra artiștilor de perioada ori faza în care s-au născut, încît chiar acei artiști a căror inspirație rămînea religioasă s-au exprimat în chipul cerut de moda dominantă. Ajungem astfel la o foarte interesantă problemă din istoria artei — relația dintre artistul individual și idealurile generale ale epocii sale. Acționează aici trei cicluri: perioada, generația, și individul. Cum se influențează ele reciproc și care este principala forță motrice?

**46. Forțe materiale și imateriale.** Pe scurt, s-ar putea afirma că elementele caracteristice ale unei perioade sînt determinate în principal de forțe materiale — rasiale, climatice, economice și sociale. Pentru a ilustra această idee într-un mod cît mai elementar, într-o țară unde lemnul se găsește din belșug se va dezvolta arhitectura în lemn și artele minore care au legătură cu lemnul vor cunoaște un înalt stadiu de înflorire — ca în Scandinavia. Acolo unde marmura ori altă piatră potrivită se află la îndemînă și este ușor de obținut, se va dezvolta arta sculpturii. Dar aceste cauze materiale nu pot niciodată explica pe de-a întregul apariția și dezvoltarea unei perioade artistice: materia este întotdeauna vehicolul unei expresii spirituale. O catedrală gotică nu este doar o clădire de piatră; ea este de asemenea, după fericita formulare a profesorului Worringer, « transcendentalism în piatră ». S-a făcut nu numai o singură încercare de a explica structura unei catedrale gotice în termeni aparținînd mecanicii: două arcade rotunde se întretaie și for-



Scanned with CamScanner

mează o boltă, nervurile boltei sînt întărite şi sugerează arcada ascuţită, arcada ascuţită sugerează un mijloc de a atinge o înălţime şi mai mare, care la rîndul ei implică un contrafort exterior, iar contrafortul implică un pinaclu, şi aşa mai departe pînă ce ai ajuns să descompui întreaga catedrală într-un şir de soluţii ale unor probleme inginereşti, toate pornind de la simpla întîmplare a întretăierii a două arcade rotunde. Dar asta nu explică de fel copleşitoarea impresie pe care o trăieşti în clipa cînd pătrunzi în aceeaşi catedrală; atunci te afli în faţa unei armonii de ordin spiritual, iar simţămintele îţi sînt aţîţate de o senzaţie de frumuseţe care cuprinde în sine mai mult decît soluţia unei probleme inginereşti.

**47. Influenţa Bisericii.** Arta gotică s-a născut din arta romanică, iar arta romanică a fost, cel puţin la suprafaţă, o adaptare a elementelor vechii arte răsăritene, efectuată sub imperiul sensibilităţii nordice. Se poate spune că tendinţa artei romanice în procesul de tranziţie către gotic, şi a artei gotice pînă în momentul cînd şi-a atins apogeul, a fost aceea de a obţine un caracter nordic din ce în ce mai pronunţat. La urma urmelor era şi firesc să fie aşa, însă procesul a fost infinit complicat de un alt factor — Biserica creştină. În cea mai mare parte a perioadei gotice, Biserica a fost universală în cel mai desăvîrşit sens al cuvîntului. Nu exista doar o singură Biserică, dar conducătorii ei vorbeau cu toţii aceeaşi limbă şi, în ceea ce priveşte obiectivele practice, ele rămîneau aceleaşi pe întreg cuprinsul Europei. Constatarea îşi păstrează valabilitatea nu numai cu privire la înalţii chiriarhi, cum ar fi episcopii, ci şi la clerul mai mărunt şi mai cu seamă la aceia înzestraţi cu însuşirile speciale cerute de propovăduirea Evangheliei. Acest internaţionalism al Bisericii implica o înclinaţie către standardizarea artei creştine, mai cu seamă de cînd Biserica avea tendinţa de a stabili, din vreme în vreme, reguli foarte precise cu privire la modul cum trebuiau tratate subiectele religioase. De aceea, de-a lungul întregii perioade gotice a existat arta hieratică a Bisericii, cu tendinţe către simbolism, intelectualism şi convenţii de toate genurile; dar a existat totodată şi o artă subterană care era arta poporului de rînd, viguroasă, needucată, barbară chiar. Modelele egiptene au fost reluate. Mulţi dintre aceşti artişti laici lucrau, bineînţeles, şi sub îndrumarea clerului, iar atunci trebuiau să se conformeze indicaţiilor date de stăpînii

prea învăţaţi. Numai cînd scăpau de sub supravegherea unui astfel de îndrumător şi deci erau liberi să-şi urmeze propriile lor porniri, se ocupau şi cu acele încîntătoare fantezii pe care adeseori le putem afla în cîte un retras colţ de catedrală.

**48. Arta gotică.** Fac această distincţie între o artă gotică hieratică şi una populară deoarece cred că în cea din urmă vom găsi nealteratul element nordic care toată vremea a acţionat modificînd formele străine în sensul nevoilor autohtone. Din nefericire, cu toate că şi din arta gotică bisericească ne-a rămas foarte puţin, practic vorbind, nu putem găsi absolut nimic din ce ar putea să reprezinte arta populară a Evului Mediu. Ea n-a fost niciodată socotită artă şi niciodată apreciată ca atare. Ca material şi execuţie, ceramica medievală nu are nici una dintre însuşirile fireşti ale unei lucrări de artă; este grosieră şi naivă. Dar în forţa ritmică a siluetei, în sugerarea masei şi a volumului, în afirmarea directă a valorilor formale, nu cunosc nimic comparabil cu cele mai izbutite vase de lut din Evul Mediu, exceptînd doar unele vase de pămînt şi de bronz chinezeşti de pe vremea dinastiei Ciu (1122—255 î.e.n.) şi anumite piese de sculptură neagră. Extremele se ating: în asemenea obiecte nu avem decît simpla expresie a unei dorinţe de a da formă. Resemnata statuie sfărîmată pe care o înfăţişăm în *Ilustraţia 32* întruchipează în piatră întreaga graţie şi spiritualitate transcendentală ale unei mari religii. Şi totuşi, ceramica nu este nedemnă de o astfel de sculptură. Mergînd mai departe, putem chiar spune că fără capacitatea de a făuri ceramică, vremurile acelea n-ar fi izbutit să realizeze o asemenea statuie. Una este elementară şi simplă, cealaltă spiritualizată şi complexă; dar amîndouă posedă acea unitate formală fără de care nici o artă nu este posibilă.

**49. Goticul englez.** În Evul Mediu, arta populară băştinaşă din Anglia n-a ajuns niciodată la o poziţie preponderentă faţă de arta bisericească, dar cu toate acestea a modificat-o adînc. Pe măsură ce procesul de transformare înainta, arta hieratică tindea să-şi piardă caracterul internaţional şi să-şi însuşească particularităţile locale. Este aproape cu neputinţă să se facă vreo deosebire între arta franceză şi cea engleză, din cursul secolelor doisprezece şi treisprezece. Însă treptat, diferenţele

mărunte se accentuau; stilul, pînă atunci un element impersonal, se individualizează. O însușire pe care nu o pot numi decît dulceață se strecoară în arta engleză — o duioasă percepere a frumuseții lucrurilor familiare (frunze, mlădițe, flori, animale și copii). Mai tîrziu, această înclinare s-a maturizat în sentimentalitate, dar atîta vreme cît a dăinuit, colorată de realism și umor, a fost ceva unic în evoluția artei apusene. Numai că din această artă nu a supraviețuit mai nici o singură lucrare nevătămată. Catedralele noastre sînt triste rămășițe ale strălucirii lor de odinioară: biserici care au fost bijuterii de frumusețe intimă sînt astăzi reci și jalnice lăcașuri de adunare; și nici o imaginație nu poate concepe tot ceea ce pictura, poezia, muzica și dansul englez au pierdut din pricina acelei cumplite și răzbunătoare ciume a spiritului.

**50. Arta Renașterii.** Arta Renașterii italiene constituie un subiect atît de vast, și a fost cercetat de-atît de multe ori și atît de amănunțit, încît în notațiile de față nu-și poate afla locul decît o foarte scurtă referire cu privire la ea. Luați aceasta drept un apel la intimitate. Nesfîrșitul număr al pînzelor datorate maeștrilor italieni ne intimidează și ne pune într-o reală primejdie de a reacționa atît de violent din pricina sațietății, încît să ne ferecăm mintea în fața inegalabilei experiențe a artei italiene. Putem însă proceda într-un chip mai modest, evitînd acest risc, dacă ne mărginim doar la desenele maeștrilor italieni. În felul acesta stabilim un contact mai direct cu personalitatea și meșteșugul artistului. Un tablou a fost atît de adesea retușat, dacă nu chiar pictat din nou; în mod inevitabil culorile i-au pălit; timpul a întins un văl peste trecuta-i prospețime. Și chiar dacă n-a avut de suferit astfel de deteriorări mărunte, omul obișnuit se poate simți puțin intimidat în fața unei capodopere în care artistul și-a încorporat întreaga inteligență și dibăcie. Un tablou cum este *Biciuirea* lui Piero della Francesca *(Ilustrația 16)* pretinde mai mult decît o simplă reacție senzorială în cazul cînd vrem să obținem din partea lui toate foloasele posibile; pretinde o analiză rațională. Dorim să înțelegem ce a fost în mintea pictorului, din ce pricină a subordonat scena biciuirii propriu-zise celor trei figuri misterioase plasate în primul plan și cum se face că, în ciuda acestor bizarerii, tabloul izbutește în chip atît de desăvîrșit să exprime forma și atmosfera dorite. Însă în fața unui desen nu sîntem puși în nedumerire de nici



Scanned with CamScanner

o astfel de întrebare. Intrăm în contact nemijlocit cu sensibilitatea artistului şi însuşi acest lucru ne emoţionează.

**51. Desene ale maeştrilor italieni.** În desenele maeştrilor italieni există, totuşi, ceva mai mult decît acest apel la sentimente. Se poate, pe drept cuvînt, vorbi despre arta desenului, ceea ce presupune constatarea că desenul este prin el însuşi o artă, şi nu doar un element preliminar picturii. Ruskin a comentat cîndva faptul că în toate galeriile Europei nu vei găsi nici măcar un singur desen copilăresc ori stîngaci datorat unui mare maestru — toate fiind în chip evident lucrări de maestru. Explicaţia dată de el arată că pe cîtă vreme noi, modernii, totdeauna am învăţat — ori am încercat să învăţăm — meşteşugul picturii pornind de la desen, cei vechi au învăţat să deseneze pornind de la pictură. « Pensula le-a fost pusă în mînă încă din copilărie şi au fost obligaţi să deseneze cu ea pînă ce au ajuns ca, luînd pana ori cărbunele, să le folosească fie cu delicateţea pensulei, fie cu dîrzenia stiletului de gravat. Michelangelo foloseşte pana ca pe o daltă; dar toţi par să se slujească de ea numai cînd sînt în culmea puterii, şi chiar atunci doar pentru rapida însemnare a unui gînd sau pentru studierea modelelor: însă *niciodată ca un exerciţiu menit să-i ajute la pictat.*» Cuvintele pe care le-am subliniat îmi par să indice condiţia fundamentală pentru înţelegerea desenelor lăsate de aceşti vechi maeştri. Ele constituie o artă separată, deosebită de pictură, pusă în slujba ei prin faptul că oferă un mijloc de notare rapidă a unor viziuni ori gînduri de seamă care ar putea fi ulterior transferate în tablouri, însă fără nici o legătură imediată cu procesul picturii. Doar nu socotim niciodată stenografia ca pe o pregătire utilă pentru arta scriitoricească.

**52. Arta desenului.** Farmecul desenelor unui mare maestru provine într-o măsură din extraordinara dibăcie şi siguranţă a execuţiei; pana ori cărbunele sînt mînuite cu o delicateţe care, după cum spune Ruskin, este delicateţea mult mai obişnuitei pensule. Există şi alte însuşiri care sînt pur şi simplu calităţi ale liniei: impresia de hotărîre, datorată faptului că trăsătura de pană ori cărbune este rapidă şi irevocabilă; alegerea instinctivă a cîtorva linii esenţiale; dependenţa de ritm, şi nu de structură. Bineînţeles, desenele urmăresc ţeluri deosebite şi prin urmare sînt şi de feluri diferite; merg de la prinderea fugară a unui

aspect de viață, scăpărarea unei viziuni de moment, ca în instantaneele unei *Procesiuni* de Carpaccio, pînă la studiul îngrijit și precis al vreunui detaliu, ca în studiile de animale ale lui Pisanello *(Ilustrația 12)*. Însă toată această varietate de desene au comun o anumită concentrare a viziunii. Artistul și, la rîndul său, privitorul urmărește de fiecare dată un singur lucru. Cele mai multe tablouri presupun o dispersare a atenției: privim mai întîi figura din stînga, apoi grupul din dreapta, pe urmă peisajul din depărtare și podul plasat în acest peisaj, iar în cele din urmă, înfiorați de o senzație de triumf, silueta măruntă a măgarului care trece pe pod. Nu se poate să nu analizăm un tablou organizat. Pe urmă încercăm o sinteză — să reunim într-o oarecare structură generală toate detaliile pe care ochiul rătăcitor le-a adunat laolaltă. Aflăm un ritm al liniilor, un echilibru al spațiilor, o armonie a culorilor. Succesul tabloului depinde de contopirea ori coeziunea finală petrecută în mintea privitorului. În fapt însă, bineînțeles, procesul este mult mai instinctiv și mai rapid decît ar lăsa să se înțeleagă o stîngace descriere prin cuvinte. Apoi, există tablouri în care viziunea este la fel de concentrată ca și în orice desen — la fel după cum există desene complicate care cer tot atîta analiză ca și un tablou. Însă în mod normal desenul are această trăsătură caracteristică: este imaginea completă a unui fragment de viață — faldurile unei draperii, profilul unei figuri, conturul unui mușchi, structura unei flori; asta este, și mai este totodată cea mai limpede semnătură pe care ne-a lăsat-o artistul. Studiul desenelor este nu numai baza necesară a oricărei critici de artă științifice; este cel mai bun exercițiu pentru educarea sensibilității personale. Manierismele distinctive ale artistului reies în chipul cel mai clar din desenele lui, acesta fiind în mod special cazul marilor maeștri italieni. Desenele lor sînt file rupte din caietele de notații obișnuite, iar în caietul său de notații curente omul însemnează (ori a însemnat cîndva, pînă cînd publicarea lor a devenit un lucru la modă) numai gîndurile sale intime. Nu este conștient de faptul că lumea privește peste umărul lui. Scrie, sau desenează, pentru propria-i plăcere, ca să-și cerceteze ungherele ascunse ale cugetului. Simțim că lucrul acesta este adevărat mai cu seamă în cazul acelor mari artiști ai Renașterii a căror minte ardea de curiozitate intelectuală: în cazul lui Leonardo, un om interesat în egală măsură de un inorog sau de un fetus, de turnarea unei țevi

de tun și de o floare de cîmp, de un chip omenesc ori de faldurile unei draperii: în cazul lui Signorelli și Pollaiuolo, veșnic încercînd să prindă o figură mișcătoare într-o atitudine semnificativă: în cazul lui Michelangelo, care punea la încercare trăinicia vreunui aspect al lumii vizibile. Atît de ispititoare este arta desenului, încît există primejdia de a nu ne mai întoarce vreodată la ceea ce constituie creația fundamentală a artistului, pictura sau sculptura lui. Tocmai de aceea este atît de important să înțelegem că desenul reprezintă o artă distinctă și că atunci cînd trecem la pictură ori la sculptură înseamnă că vom descoperi o altă scară a valorilor.

**53. Arta intelectuală.** Sensibilitatea modernă ar fi o altă cale pe care ne putem apropia de o perioadă cum este aceea a Renașterii italiene. În ce ordine vom rîndui acele nume faimoase: Leonardo, Rafael și Michelangelo? Fiecare epocă își are propria-i ordine, condiționată de evoluția în timp a sensibilității sale. Care anume însușire a artei lui Uccello o face atît de grăitoare pentru sensibilitatea modernă, și oare Uccello împarte această însușire cu alți artiști ai Renașterii? Ce anume diferențiază această însușire de canoanele tradiționale după care fusese apreciată arta?

Uccello este adeseori numit descoperitorul perspectivei, dar, dacă nu este delimitată în vreun mod oarecare, afirmația apare mai degrabă absurdă. Uccello nu a descoperit perspectiva, însă a fost poate cel dintîi artist care a aflat o desfătare conștientă în valorile ei potențiale. El a folosit în mod deliberat perspectiva nu numai pentru a da verosimilitate picturilor sale, ci pentru a-și concretiza intențiile și modelele. *Bătălia de la San Romano* din National Gallery reprezintă un exemplu grăitor pentru metoda sa: echilibrul principal în acest tablou este stabilit între șirul în retragere al lăncilor înălțate și ondulările descrescînde ale peisajului din depărtare. Alături de o astfel de folosire conștientă a perspectivei, aflăm o deliberată și oarecum arbitrară utilizare a culorii. Ne dăm seama că Uccello folosește cu precizie culoarea pentru efectele ei decorative, chiar dacă felul cum o folosește spulberă efectele realiste. Acest lucru apare evident în încîntătoarea *Scenă de vînătoare din timpul nopții* de la Ashmolean Museum din Oxford.

Prin urmare, calitatea care îl deosebește pe Uccello este o anumită folosire conștientă a mijloacelor ce-i stau la dispo-

ziție. Ceea ce înseamnă că n-a fost un artist care picta în mod subiectiv, după dicteul sentimentelor: Uccello picta în mod conștient, deliberat, în conformitate cu o schemă rațională prestabilită. Iar această însușire o împarte cu unii dintre ceilalți artiști ai Renașterii italiene — cu Andrea del Castagno, cu Cosimo Tura, și mai presus de toți cu Piero della Francesca. Acești artiști au percepții adînc deosebite, însă toți se disting prin ceea ce ar putea fi numit metodă *apriorică*. Într-adevăr, Piero della Francesca ar putea fi numit cel dintîi cubist, iar o pînză cum este *Biciuirea* de la Urbino are o structură perfect geometrică bazată pe cuburi descrescătoare. Piero este un precursor al sensibilității moderne: un artist care își organizează senzațiile după un criteriu predominant rațional. Că asta nu-i doar o fantezie modernă o arată și tratatul de geometrie al cărui autor este neîndoielnic, Piero della Francesca.

Tocmai din această calitate rațională a operelor unor pictori ca Piero della Francesca și Uccello izvorăște puternica lor influență asupra sensibilității moderne. Fiindcă principala tendință a artei moderne, în ciuda unor excepții de gen romantic, merge către o reintegrare a raționalului. Iată de ce, contrar așteptărilor marii majorități a criticilor de artă, cubismul încă supraviețuiește și rămîne metoda formală a unor artiști contemporani cum este Picasso, care pe bună dreptate pot fi considerați drept exponenți tipici ai sensibilității moderne. Dar ce se înțelege prin reintegrarea raționalului? Pur și simplu dreptul de a folosi inteligența ca un fundament al artei. Inteligența (ori ar fi mai potrivit să spunem concepțiile intelectuale?) nu poate fi niciodată socotită ca materialul desăvîrșit al artei: și nici emoțiile neorganizate ale pictorului subiectiv nu pot fi socotite astfel. În pictură, ca și în poezie, asemenea concepții sau asemenea emoții nu sînt decît punctul de plecare pentru acea deplină organizare a sensibilității care este opera de artă. O astfel de organizare poate fi sau deliberată, sau instinctivă: în oricare dintre cele două cazuri, ea este un întreg complex capabil să rețină interesul întregului cîmp al sensibilității noastre.

**54. Realism.** Între idealismul Renașterii și intelectualismul de astăzi găsim diverse faze de fantezie și realism. « Realism » este unul dintre termenii cei mai vagi din vocabularul

criticii, însă asta nu-l împiedică să fie foarte des folosit. Totuşi, oricît de straniu ar părea, nu se poate să nu observăm că termenul n-a fost niciodată acceptat drept titulatură oficială a vreunei şcoli de pictură. El are, poate, o semnificaţie mai precisă în filozofie, unde, fie ca noţiune istoriceşte opusă nominalismului, fie — într-un sens mult mai general — ca denumire a unui anumit sistem gnoseologic, indică încrederea în realitatea obiectivă a lumii exterioare. Fără îndoială, critica literară este aceea care, cea dintîi, a folosit termenul împrumutîndu-l din domeniul filozofiei, şi chiar din acea clipă utilizarea lui a devenit improprie. Scriitor realist este acela care îşi propune să evite orice tendinţă selectivă în reprezentarea vieţii, înfăţişîndu-ne scenele sau caracterele aşa cum sînt ele observate de un ochi nepărtinitor. Dar în realitate, dat fiind că orice act artistic presupune o selecţie (chiar şi numai din raţiuni ce privesc spaţiul şi economia mijloacelor), în general vorbind, scriitorul realist subliniază un anumit aspect al vieţii, şi îndeobşte pe cel mai puţin măgulitor pentru demnitatea umană.

Critica de artă este încă şi mai depărtată de exactitatea filozofică, fiind, atît la origini cît şi în dezvoltarea sa, doar o extindere în domeniul artistic a categoriilor criticii literare. Genul de artă pe care l-am putea numi în mod propriu « realist» va fi prin urmare cel ce încearcă prin toate mijloacele să prezinte înfăţişarea precisă a obiectelor, iar o astfel de artă, exact la fel ca şi realismul filozofic, se va baza pe simpla încredere în realitatea obiectivă a lucrurilor. Impresionismul secolului al nouăsprezecelea a fost o asemenea artă, dar în realitate impresionismul a îmbinat realismul ştiinţific al metodei cu o viziune oarecum idealistă asupra vieţii, viziune ce ar putea fi calificată drept lirică. Pentru a afla realism în sensul general acceptat al termenului, trebuie să ne adresăm Şcolii Olandeze, în mod special aşa cum este ea reprezentată de Rubens şi Pieter Brueghel.

**55. Realism textual şi realism figurativ.** Într-o comunicare citită la Congresul Internaţional de istorie a artei, care a avut loc la Bruxelles în 1930, domnul Georges Marlier a formulat o distincţie menită să clarifice substanţial lucrurile. Domnia sa a făcut o deosebire între realismul înţeles ca imitaţie « textuală» ori literală a realităţii, şi realismul înţeles ca



Scanned with CamScanner

reprezentare a unor aspecte din straturile de jos ale vieții. Cînd se vorbește despre realismul picturii flamande, în marea majoritate a cazurilor se acceptă aproape în mod inconștient cel dintîi înțeles al termenului. Dar, așa cum a arătat domnul Marlier printr-o cercetare a artei flamande din secolul al cincisprezecelea și pînă astăzi, o astfel de concepție asupra realismului și-a afirmat rareori existența. Arta flamandă a fost caracterizată printr-o dăinuire a unei tradiții precise, dar dacă ne gîndim la secolul al cincisprezecelea, cu supunerea sa față de arbitrarele convenții medievale, la efortul de fantezie ce a caracterizat secolul al șaisprezecelea, la « domesticitatea» lui Rubens, a lui Jordaens și a discipolilor lor, ori la straniul stil vizionar al unor pictori mai recenți, ca James Ensor și Frits van den Berghe, sîntem nevoiți să recunoaștem că niciodată tradiția flamandă nu a aspirat către transcrierea literală a lumii vizibile. Ceea ce îi lipsește este fastul și eleganța artei de curte: este mai degrabă arta unei lumi burgheze, dictată de nevoi și năzuințe burgheze. Este foarte interesant să alegem un subiect obișnuit, cum ar fi *Închinarea Magilor*, și să comparăm manierele în care el este tratat de artiști reprezentativi ai școlilor italiană și olandeză. Să luăm, de pildă, excelenta tratare a acestui subiect de către Vincenzo Foppa în tabloul aflat la National Gallery. Fecioara însăși este reprezentată ca un tip de femeie ideală, nespus de demnă și senină; magii sînt pilde de venerație, vitejie și cavalerism; pînă și rîndașii și privitorii sînt plăcuți și grațioși la înfățișare. Să ne întoarcem la același subiect așa cum este el tratat de școala olandeză. Există la National Gallery celebrul tablou de altar pe care Mabuse a risipit din belșug întreaga bogăție și exuberanța ce poate fi dorită de o perioadă de lux. Și cu toate acestea, Fecioara nu mai este aici un tip ideal, ci în ea identificăm cu ușurință pe gospodina flamandă: magii sînt destul de grațioși, însă chipurile lor, în mod evident studiate după model, trădează preocupările și pasiunile obișnuite ale vieții; deasupra grupului divin stau suspendați îngeri copleșiți de adorație, însă jos, chiar în primul plan, apare un caldarîm desfundat și două javre, dintre care una roade un os. În patria sa, Mabuse face excepție în ceea ce privește grandoarea: cînd ajungem însă la un pictor ca Pieter Brueghel, nu mai putem afla nici urmă de compromis cu vreun idealism de orice natură ar fi el. Chipurile sînt nu numai luate din



Scanned with CamScanner

viață: ele sînt în mod intenționat alese din straturile de jos ale vieții. Scena este sordidă prin însăși compoziția sa: grupul e alcătuit din oameni cît se poate de vulgari și lipsiți de inteligență.

Ce se ascunde dincolo de un gest ca acesta al lui Brueghel? Poate că nimic mai mult decît un bun-simț tenace. Brueghel era el însuși țăran: tot țărani au fost și Iosif, și Maria, și toți cei din jurul lor. Brueghel dorea să afirme acest fapt: și a înțeles că, afirmîndu-l, conferea măreție tabloului. Patosul, generozitatea și slava acestei scene nu apar nicăieri mai evident decît în acest act de aderare deliberată la idealul realismului. Fiindcă realismul, în cele din urmă, rămîne un ideal; este singurul ideal care nu cunoaște nici un element de condescendență față de specia umană.

**56. Naturalismul.** Mai avem însă nevoie și de alte subtilități de definiție pînă cînd vom ajunge să putem aprecia după cum se cuvine tradiția picturii flamande. Așa de pildă, cuvîntul « naturalism », care ar putea fi utilizat, se dovedește curînd a fi cu totul nepotrivit pentru a descrie intenția celor dintîi maeștri ai acestei școli. Paradoxul nostru ar deveni poate ceva mai precis dacă am adăuga că în acest gen de artă *real* este idealul. Un pictor ca Van Eyck sau Memling nu procedează ca și confrații săi italieni, adică nu abstrage din lumea reală ori naturală anumite tipuri pînă ce izbutește să atingă cel mai înalt numitor comun, care este idealul. Cu multă îndrăzneală, el identifică tipicul cu banalul, și printr-un proces ce nu poate fi descris decît drept « grijă plină de dragoste », își studiază și zugrăvește în așa fel subiectul, încît, în ciuda oricărei banalități, devine cea mai înaltă expresie a idealității pictorului. *Sfîntul Francisc primind stigmatele*, tabloul lui Van Eyck de la Pinacoteca din Torino *(Ilustrația 34)*, poate sluji de exemplu. Acest tablou a fost pictat între 1430 și 1440. Pentru epoca sa, peisajul din fundal este extrem de detaliat și naturalist; în tabloul originar fiece frunză de ferigă ori petală de floare e zugrăvită cu multă grijă. Cu toate acestea, peisajul luat în întregime reprezintă o unitate ideală compusă atent pentru prilejul respectiv; este realul transformat în ideal. Dar să ne oprim la chipul Sfîntului Francisc însuși. Dacă pictorul ar fi fost un naturalist în sensul obișnuit al cuvîntului, ar fi trebuit să ne așteptăm la o atitudine dramatică,



Scanned with CamScanner

la trăsături strîmbate de suferință ori extaz, la răni învinețite. Însă de fapt vedem, cu adevărat, nu un sfînt de ceară, lipsit de semnificație psihologică, ci o imagine senină și însuflețită care este în mod evident portretul unei persoane reale.

Același lucru poate fi ilustrat de orice mare capodoperă a artei flamande timpurii: de vestitul tablou de altar datorat celor doi Van Eyck din catedrala Saint Bavon, de la Gand: de mai puțin vestita dar poate mai realizata capodoperă a lui Jan Van Eyck de la Bruges — *Fecioara cu Sfîntul Donatian și Sfîntul Gheorghe*, unde Fecioara nu-i decît o nevastă oarecare, chiar destul de urîtă, pruncul din poala ei rahitic și prost hrănit, Sfîntul Gheorghe un ostaș tînăr și voios, iar donatorul, un anume George van der Paele, care stă în genunchi între Sfîntul Gheorghe și Fecioară, unul dintre cele mai « reale » portrete din toată arta europeană; iar după Van Eyck putem trece la Memling, un încă și mai mare pictor, după părerea mea, fiindcă în anumite privințe e mai profund: însă și acesta era un pictor care zugrăvea realul, deoarece socotea că în acest mod poate exprima mai bine idealul. Pictorii flamanzi par să afirme că divinul nu poate fi descoperit decît în mijlocul oamenilor. Brueghel bătrînul împinge poate acest paradox la limitele sale extreme și în tabloul *Fuga în Egipt*, de la Galeriile din Anvers, chipurile lui Iosif și al Mariei pot cu greu fi deosebite în mulțimea călătorilor care asediază hanul. Tot astfel, în *Prăbușirea lui Icar* de la Bruxelles, una dintre piesele cele mai memorabile ale Expoziției de la Londra din 1930, pînza este în primul rînd ocupată de un om care ară chiar în prim plan, și de o corabie ce plutește pe mare; nefericitul Icar abia atinge valurile la poalele stîncilor din depărtare.

Cu Brueghelii, ca și cu Hieronymus Bosch, care a trăit înaintea lor și le-a fost sursă de inspirație, ajungem într-o etapă de și mai mare rafinament al realismului. Realismul a devenit fantastic. Tot așa după cum într-o direcție, pornind de la real putem ajunge la o abstractizare ce devine tipul ideal al oricărei realități, mergînd în direcție opusă putem ajunge la un timp care devine negare a oricărei realități — o idealitate răsturnată, un coșmar al extremelor, al tuturor denaturărilor posibile și care pot fi închipuite pornind de la realitate. Picturile de acest fel au tendința de a deveni pur și simplu anecdotice ori enciclopedice, iar adevărul este că

Brueghel a pictat tablouri care adună laolaltă, pe aceeași pînză, o colecție de legende și proverbe populare.

**57. Rubens.** Rubens, care în nici un alt loc nu poate fi văzut ca la Anvers este punctul de zenit al tradiției flamande și cel mai de seamă reprezentant al ei. Este chiar ceva mai mult — o foarte semnificativă figură în istoria artei, o figură care cam pune în derută orice idei romantice despre inspirație și geniu. Dimpreună cu Rubens ne putem aventura fără primejdii pe tărîmurile problemei banalului în artă.

« Prea multe lucruri bune » nu-i decît un alt mod de a spune « plictiseală » și foarte mulți oameni, luați ceva mai din scurt, vor admite că Rubens îi plictisește. Tragedia marilor artiști, care își închină întreaga viață creării unei uriașe serii de lucrări, constă în faptul că sfîrșesc prin a-și zădărnici propriul țel. Poate că e vorba doar de o slăbiciune a noastră, dar ne dăm întregul suflet unui Piero della Francesca ori unui Vermeer van Delft, ale căror lucrări sînt mai puține la număr și de calitate aproximativ egală, pe cîtă vreme nu simțim, în cel mai fericit caz, decît o admirație distantă față de un supraom ca Rubens, ale cărui lucrări sînt cam 1500 la număr iar calitatea lor este atît de diferită, încît cele mai izbutite fac parte dintre cele mai bune tablouri ce s-au pictat vreodată, iar cele mai slabe, sînt așa de neizbutite, că doar cu greu pot fi deosebite de ale ucenicilor sau imitatorilor. Dacă nu am avea decît cincizeci dintre marile capodopere ale acestui pictor, nu i-am mai putea pune la îndoială supremația: avînd o mie cinci sute, nu mai sîntem mulțumiți, fiindcă ultima dintre ele nu este desăvîrșită.

Poate că toate acestea sînt îndeajuns de evidente, însă evidența se cere enunțată pentru a putea fi respinsă. Nu numai măreția lui Rubens ca pictor, ci însăși semnificația lui de geniu reprezentativ depind în mod direct de acest nestînjenit potop creator. Rubens și-a început viața fiind paj la vîrsta de paisprezece ani: la șaptesprezece studia pictura, iar la douăzeci ajunsese să stăpînească toate tainele meșteșugului. A călătorit prin Italia vreme de vreo opt ani, și cu toate că, fără îndoială, a cules de pe acolo multe idei, n-a avut de învățat decît puține lucruri esențiale pentru geniul său. Eugène Fromentin, al cărui *Maîtres d'Autrefois* (Maeștrii de odinioară) cuprinde cele mai bune pagini scrise vreodată despre Rubens,



Scanned with CamScanner

rezumă problema într-o frază concisă. La întoarcere, spune Fromentin, « *on lui demande à voir ses études, et, pour ainsi dire, il n'a rien à montrer que des œuvres* » *. Rubens n-a șovăit niciodată pe calea sa triumfală. Oricît de mult am regreta lipsa lui de simț autocritic, trebuie să recunoaștem că tocmai acestei lipse își datorează Rubens neșovăirea. Artistul a fost pur și simplu un om de acțiune, și a pictat la fel cum alții fandează, boxează, ori fac afaceri. Ca să spunem lucrurilor pe nume, arta era meseria lui. De îndată ce s-a apucat de lucru și-a și fixat prețurile, iar calitatea tablourilor pictate depindea de suma cu care era plătit. Nu schimba calitatea lucrărilor — n-o schimba în chip conștient — însă dimensiunile și complexitatea tablourilor depindeau în mod riguros de condițiile contractului.

Și nici măcar nu și-a limitat activitatea la pictură. Și aici, din nou, Rubens reprezintă o neiertătoare dezmințire a oricăror teorii romantice cu privire la geniu. După cum este bine știut, el a fost un foarte iscusit diplomat, fiind însărcinat să apere interesele țării sale în multe împrejurări dificile, și a repurtat în această îndeletnicire succese la fel de triumfale ca și în pictură. Viața particulară și-a trăit-o în lux, sau, mai degrabă, în belșug: avea nevoie de spațiu mult, de confort, de bunuri materiale. Și totuși, din nou în discordanță cu ideile romantice, a dus o viață foarte ordonată; credincios și primei și celei de a doua soții, deschis și sincer cu prietenii, tată iubitor pentru numeroasa lui familie. « *Sa vie est en pleine lumière*, spune din nou și cu multă dreptate Fromentin; *il y fait grand jour comme dans ses tableaux* » **. Nu este nimic de cercetat și nimic dubios în această viață deschisă, conchide Fromentin, în afară de misterul fecundității sale de neînțeles.

Cu privire la tablourile lui Rubens nu este posibil să se spună ceva original. Eu nu pot decît să subliniez cîteva fapte care probabil au fost menționate de zeci de ori pînă acum. Așa este, înainte de toate, uimitoarea pecete a personalității sale, evidentă chiar și în lucrările de început, anterioare călătoriei în Italia, și rămasă aceeași în ultimul tablou, pictat atunci cînd trecuse de șaizeci de ani. « Personalitate » este

---

* « I se cere să-și arate schițele și, ca să spunem așa, el n-are altceva de arătat decît opere. »

** « Viața lui este în plină lumină; e-n plină zi ca și tablourile lui. »

unul dintre acele cuvinte care atît de adesea se strecoară în materialele critice şi care au mare nevoie de a fi definite. Dar fără s-o definim, personalitatea o putem recunoaşte: putem spune că preferinţa pentru cutare ori cutare paletă coloristică, pentru cutare sau cutare tip de fizionomie, pentru cutare ori cutare formă de compoziţie — că toate aceste lucruri exprimă unitatea de trăire pe care orice om de geniu este dator s-o realizeze. La Rubens această unitate este atît de temeinică — este atît de sigur de pasul său şi de ţinta spre care se îndreaptă — încît nu poate da greş; fiece trăsătură de creion sau de penel exprimă omul în echilibrul şi propăşirea sa.

Pe urmă vine o însuşire la care nu pot ajunge decît definind-o prin negativ. Este o anumită lipsă de idealism, uneori de intensitate. Rubens are simţul slavei — simţul unei anumite măreţii în consumarea spiritului. El ştia că în cele din urmă viaţa cugetului este viaţa trupului şi că orice viaţă a cugetului este iluzorie dacă nu are însuşirea de a se transforma într-o activitate trupească. Dar în această doctrină nu există « mesaj » — nu există nici o fantezie consolatoare, nici o legendă care să ducă la îmbrobodire, nici o fugă de viaţă.

Vedem astfel că Rubens se înglobează în acea caracteristică generală a artei olandeze remarcată de noi mai înainte: realul este idealul. Rubens ridică această caracteristică pe un plan mai înalt. Un pictor ca Memling e interesat de subiectele sale deoarece ştie că în pofida sfinţeniei lor, au fost oameni ca şi noi. Rubens pare a spune mai degrabă că aceşti sfinţi au har divin, aceste personaje sînt ilustre, tocmai pentru că au fost oameni. Faptul că a folosit-o pe propria sa soţie, pe Helen Fourment, ca model pentru Sfînta Fecioară n-a fost un gest de frivolitate şi nici de scepticism: a fost o simplă banalitate — afirmarea unui fapt real. A fost întruchiparea adevărului că cele mai înălţătoare momente de viaţă se oferă nu acelora care le aşteaptă, nu acelora care le merită, ci celor cărora întîmplarea face să li se ivească în cale.

Într-o unică situaţie Rubens pare să şovăie: cînd face portretul lui Crist. Poate că a simţit aici prezenţa a ceva străin geniului său: poate că a făcut prea mari concesii în faţa idealismului romantic al publicului. Numai în marile scene ale Crucificării realismul propriu subiectului l-a silit pe Rubens să lase deoparte orice compromis: şi cel puţin într-un tablou, în *Crist mort*, culmi ale patosului şi oroarei sînt exprimate

tocmai fiindcă chipul trebuia să fie acela al oricărui om schingiuit şi ucis *(Ilustraţia 36)*.

**58. El Greco.** Imediat după Rubens, în orice analiză a valorilor estetice, trebuie să-l plasăm pe El Greco. Există deosebiri de personalitate, care de fapt duc la manierisme diferite şi chiar la un stil diferit. Asemănarea provine din atitudinea spirituală şi chiar din viziunea plastică. Cei doi aveau comun acelaşi simţ al slavei şi chiar acelaşi simţ al spaţiului şi al mişcării. Geniul lui El Greco, la fel ca şi acela al lui Rubens, stă mai presus de orice diferenţe naţionale: el este universal, ca al lui Shakespeare, dar nu extrem de multilateral. Nu are decît una singură dintre dimensiunile lui Shakespeare, însă pe cea mai de seamă dintre ele: pe cea tragică. Există la El Greco o calitate care totdeauna mă sileşte în mod irezistibil să-mi reamintesc de *Regele Lear*, şi cel puţin într-un tablou, *Înmormîntarea contelui Orgaz*, pictorul atinge adîncimi ale patosului religios rămase necunoscute poetului. Viaţa sa are ceva din măreţia şi splendoarea vieţii lui Rubens, însă El Greco a fost mai îndărătnic, mai puţin dispus la compromisuri decît Rubens. A avut o mult mai personală viziune asupra lumii, şi a pictat după placul lui însuşi, nu după placul clienţilor. Lucrul cel mai curios este că, în ciuda lipsei de înţelegere a oficialităţilor, pictorul s-a bucurat de o popularitate uriaşă. Fără îndoială că în concepţia sa tragică asupra vieţii exista ceva foarte seducător pentru sufletul spaniol. Deşi nu a fost spaniol de neam, El Greco este în esenţă mult mai spaniol decît Velázquez.

Velázquez a fost « un artist de lume », însă Rubens şi El Greco, deşi oameni de lume, au fost artiştii unor sfere mult mai înalte. Pînă la un anumit punct, ei exprimă sensibilitatea generală a vremii lor — mişcarea, libertatea plastică a spiritului baroc. Dar viziunea lor tragică asupra vieţii n-a putut niciodată să coboare la fanteziile pur tehnice ale stilului baroc.

**59. Barocul şi rococoul.** Este oarecum surprinzător ca într-o carte despre rococo * să afli printre ilustraţii opere

* *Die Kunst des Rokoko*, de Max Osborn, Berlin: Propyläen Verlag (Vol. 13 din *Propyläen History of Art.*) (n.a.)

ale unor artişti atît de deosebiţi ca Watteau şi George Morland, Chardin şi Goya, Greuze şi Hogarth. E oare cu putinţă ca elemente atît de incompatibile să fie cu adevărat reunite într-un acelaşi loc? Fără îndoială că necesităţile unei istorii universale a artei ar putea să explice această aparentă inconsecvenţă. După Renaştere vine barocul şi astfel ajungem pînă pe la 1715 sau 1720. Începînd cam de pe la 1760 putem acorda nume precise unor anumite tendinţe stilistice — clasicismul şi romantismul. Perioada intermediară — la prima vedere o perioadă de aparentă confuzie — foloseşte un stil de mare însemnătate, rococoul. Este cît se poate de firesc ca acest stil să dea numele întregii perioade, fiindcă deşi nu a fost dominant, a fost cel puţin un lucru neobişnuit. Însă faptul într-adevăr surprinzător este acela că, de îndată ce am acceptat denumirea şi am stabilit caracteristicile artei pe care o include, vede cum, practic, tot ce s-a creat în această perioadă corespunde caracteristicilor stabilite. În puritatea sa, stilul reprezenta o extremă, dar în acelaşi timp şi o culme. Puţine lucruri de valoare din arta acestei perioade nu se dovedesc pînă la urmă a fi ele însele un aspect sau altul al spiritului rococo.

Rococoul este ultima manifestare a unui stil original în arta europeană, dacă nu pretindem că ar exista şi un stil specific modern. Diferitele stiluri care au predominat din ultimul pătrar al veacului al optsprezecelea şi pînă în cel dintîi pătrar al celui de al douăzecelea au fost în esenţă derivaţii, chestiuni de cultură şi educaţie mai curînd decît apariţia unei autentice forme spirituale.

Dar pe măsură ce cercetăm mai îndeaproape stilul rococo, ne dăm tot mai limpede seama că el slujeşte la întruchiparea înclinaţiilor şi vitalităţii uneia dintre cele mai grandioase epoci din istoria europeană. « Rococo » derivă din cuvîntul francez *rocaille*, care desemnează lucrările din pietre mici sau mai mari menite să decoreze o peşteră artificială. Cum de s-a întîmplat ca un cuvînt cu o asemenea origine să ajungă numele acestui stil artistic particular rămîne în bună parte un mister — peşteri ca acelea despre care am pomenit erau cel puţin tot atît de caracteristice şi perioadei precedente, perioadei barocului: iar cuvîntul « baroc », la rîndul său, are o etimologie similară, provenind din portughezul *barroco*, denumirea unor perle mari, brute, de felul celor folosite în inflorata

giuvaergerie din acea epocă — însă cum anume a ajuns cuvîntul respectiv să fie folosit de toată lumea ca denumire a artei din epoca dată este din nou un mister. Oricare ar fi întortochiata cărare a derivației lor, ambele cuvinte sînt extraordinar de potrivite, după cum arată și domnul Osborn, prin valențele lor onomatopeice: « baroc » cu sunetul său sumbru și greoi sugerează cu succes formele masive, umflate, voluminoase care trebuie puse în mișcare pentru a produce impresie, iar « rococo » cu cele trei silabe egale ale lui, ultimele două fiind chiar identice, sună ca și clinchetul gingaș și eteral al unui clopoțel ascuns — grațios și evaziv, nestăpînit de legi.

Reînvierea interesului pentru arta barocă a avut loc în Germania, unde publicarea cărții lui Alois Riegl, *Die Entstehung der Barockkunst in Rom*, în 1907, a jucat un rol decisiv. Cartea lui Riegl este un studiu asupra originilor stilului baroc, și reprezintă probabil prima lucrare în care acest stil este definit în mod corespunzător și separat de categoriile Renașterii. Pentru un istoric ca Jakob Burckhardt, a cărui capitală lucrare asupra Renașterii a apărut în deceniul al optulea al ultimului secol, stilul baroc era degenerarea și descompunerea stilului clasic al Renașterii. Heinrich Wölfflin, a cărui *Renaissance und Barock* a apărut în 1888, a făcut cel dintîi o clară distincție istorică între cele două stiluri, iar definiția dată de el barocului, aceea de « mișcare introdusă în masă », deși nu îndeajuns de cuprinzătoare, a reprezentat totuși un pas înainte față de atitudinea total negativă a lui Burckhardt.

**60. Definiția barocului.** Cuvîntul « baroc » implică bizarul, fantasticul ori extraordinarul. Există două direcții în care o operă de artă se poate depărta de firesc: una este calea artei clasice, cu alte cuvinte calea idealului — proporții ideale, armonie ideală — pe scurt, frumusețe ideală; cealaltă direcție este calea fanteziei, adică o negare a realității, o contrazicere a tuturor legilor și *raisons d'être* ale sale. Amîndouă izbutesc să procure plăcere estetică, iar preferința față de una sau cealaltă este probabil o chestiune ce ține de temperamentul individual al fiecăruia. Fără îndoială că o prejudecată împiedică pe cei mai mulți oameni să aprecieze just arta barocă și, după cum a încercat Riegl să dovedească, este vorba de o prejudecată ce intră în contradicție cu autentica noastră fire de nordici. Fiindcă între nordici și arta barocă există o legătură



Scanned with CamScanner

de simpatie firească ce nu se manifestă între nordici și arta clasică. În arta nordică totdeauna accentul cade pe expresia atitudinilor spirituale (sau ceea ce domnul Roger Fry a numit « volume psihologice »); exemplificări clare ale acestei situații putem afla nu numai la catedrala gotică, ci și la pictori cum ar fi Rembrandt sau chiar Turner. În arta clasică, și mai cu seamă în arta clasică a Renașterii italiene, accentul cade în întregime pe exploatarea materialului, pe tratarea exterioară a obiectului de către artist (și de aceea regulile au atît de mare importanță). Prin stilul baroc, însă, arta italiană se apropie de stilul nordic de artă — ceea ce înseamnă să reprezinte atitudini spirituale, sau volume psihologice. Dar ea încă își păstrează dragostea față de exploatarea materialului, și întreaga dificultate și ciudățenie a artei baroce din această contradicție izvorăște. Ea este psihologică prin intenții, dar materialistă prin mijloace.

Michelangelo a fost denumit părintele artei baroce, iar stilul baroc poate într-adevăr fi urmărit pînă la el. Înainte de toate, Michelangelo a fost sculptor și așa se califica el însuși, însă arhitectura sa este aceea care ni-l arată în chipul cel mai limpede ca artist baroc. Dacă cercetăm lucrări ale lui atît de tipice ca mormîntul lui Giuliano de Medici de la San Lorenzo, din Florența, ori vestibulul Bibliotecii Laurențiene din același oraș, vom afla compoziții arhitecturale în care diferitele elemente — stîlpi, ferestre, antablamente — nu mai răspund nici unei cerințe structurale, ci sînt folosite în întregime doar pentru efecte estetice. În mod deosebit vom observa că aumite nișe sînt proiectate doar cu scopul de a crea o umbră, ori pentru a scoate cît mai puternic în relief un anume element. Pe scurt, avem de-a face cu o compoziție arhitectonică supusă nu legilor arhitecturii, ci mai degrabă celor ale picturii și sculpturii; și stilul baroc în întregimea sa, atît cît are legătură cu arhitectura, poate fi caracterizat ca inventivitate greșit plasată. Dacă ești un purist și consideri că orice artă trebuie să se supună legilor proprii materialului și funcției respective, atunci eu, unul, nu văd cum ar fi cu putință să ierți abaterile stilului baroc. Dar, pe de altă parte, în cazul cînd consideri că unicul criteriu este succesul în trezirea unor senzații plăcute, această încercare de a crea în piatră o compoziție plastică nu-ți va pricinui nici un fel de nemulțumire. Oricum însă, un asemenea sceptic ipotetic va trebui să găsească o

soluție de acomodare cu stingheritorul fapt istoric, că, oricît de prost folosit ar fi putut fi, geniul baroc a ajuns să se identifice cu o vastă mișcare din gîndirea catolică. Barocul a devenit arta Contra-Reformei și oriunde s-a răspîndit această mișcare — de la Roma și pînă la Viena, Germania de sud, regiunea Rinului, Spania, Mexic, Portugalia, Paraguay, Peru și chiar Pekin (unde Palatul de vară a fost construit de iezuiți) — el a ajuns stilul dominant și a dat spiritului uman, eliberat de opreliștile clasicismului, posibilitatea de a înflori luxuriant în nesfîrșite fantezii fermecătoare.

**61. Definiția rococoului.** Rococoul s-a născut în Franța și stadiul cel mai înalt de dezvoltare l-a cunoscut în Germania. Dacă cineva trebuie să fie socotit adevăratul inițiator al acestui stil, atunci onoarea se cuvine a fi împărțită între doi arhitecți parizieni, Robert de Cotte și Gilles-Marie Oppenord, amîndoi fiind discipoli ai lui Jules Hardouin-Mansart, vestitul arhitect al Versailles-ului. De Cotte este acela care a terminat Grand Trianon-ul și capela de la Versailles, însă lucrarea sa de căpetenie a fost Hôtel de la Vrillière din Paris. Oppenord era olandez prin naștere și studiase în Italia; iar Max Osborn, în cartea mai înainte menționată, spune pe drept cuvînt că acest din urmă amănunt nu este lipsit de importanță, dacă ținem seama de neîndoielnica legătură ce există între stilul baroc italian tîrziu, cu aspirațiile sale către libertatea de mișcare, și acest stil nou în cadrul căruia se cîștigă libertatea deplină.

Rococoul a început ca stil de decorație interioară. Barocul se dezvoltase pînă la un punct în care interiorul ajunsese o pretinsă replică a exteriorului — colonade, arhitrave și întreaga panoplie a unei fațade baroce întoarse către partea dinăuntru a clădirii. Descoperirea făcută de De Cotte și Oppenord n-a mers în realitate mai departe de constatarea faptului că condițiile care cer un anumit material pentru decorațiunile exterioare nu mai corespund cu aceste decorațiuni introduse în interior: că, pe scurt, la adăpostul a patru pereți poți folosi în loc de piatră un stuc plastic. Acest material plastic o dată cîștigat, dorința de libertate nu a mai cunoscut margini, iar manierismele caracteristice stilului rococo s-au dezvoltat.

Și aici, ca oriunde în istoria artei, am comite o greșeală dacă am pune schimbarea stilului pe seama descoperirii unui

material. Privind lucrurile în mare, sîntem poate mai aproape de adevăr dacă spunem că nou-născuta « voință» către o anumită manifestare spirituală (în cazul nostru către «libertatea» în construcție față de oprelîștile clasice) este factorul prim și factorul care determină schimbarea vechiului material, adoptarea altuia nou. Înainte de a se arăta pe de-a întregul în rococoul lui De Cotte și Oppenord, setea aceasta de libertate se și lăsase pe jumătate întrevăzută în arhitectura barocului sudic. Poate că, la fel ca și gotica dorință de transcendentalism în piatră, și ea a trebuit să ajungă în nord pentru a-și găsi un aliat de ordin intelectual, rezolvarea practică. Într-adevăr, profesorul Worringer a sugerat — și este vorba de o sugestie strălucită — că rococoul este de fapt reafirmarea — după impunerea venită din afară, a Renașterii — spiritului nordic în artă, a spiritului care își găsise în gotic prima expresie deplină. Rococoul este întruchiparea artistică a mișcării neastîmpărate, și același neastîmpăr a fost contribuția nordică la complexul gotic. Există mai mult decît o similitudine întîmplătoare între motivele lineare ale unei pagini cu enluminuri dintr-un liturghier din secolul al zecelea ori al doisprezecelea și montura în bronz aurit a unei comode de Charles Cressent sau François de Cuvilliés. Este un caz în care extremele se întîlnesc, dar putem observa că extremele se întîlnesc totdeauna pe un teren comun.

**62. Esența rococoului.** Creațiile caracteristice ale rococoului în Franța s-au mărginit la decorațiile interioare. Dintr-o pricină oarecare această țară a ezitat să ducă stilul pînă la concluzia sa logică, adică pînă la transpunerea materialelor exterioare la stilul interior. Juste-Aurèle Meissonier și-a văzut respins vioiul său proiect pentru fațada bisericii Saint-Sulpice în favoarea unui uscat proiect de tip clasic al lui Jean-Nicolas Servandoni. În Franța stilul și-a păstrat caracterul intim, și poate nu fără bună dreptate. Fiindcă deși în Germania rococoul a devenit o furie, și o furie sfîntă, pînă la un asemenea punct încît dintre toate stilurile ce și-au lăsat amprenta asupra acestei țări, rococoul rămîne cel mai caracteristic și mai național, totuși, pînă și în Germania esența acestui stil și cele mai pure manifestări ale sale pot fi aflate în lucrări miniaturale și mai presus de toate în acel material esențialmente rococo, care este porțelanul. Întreg spiritul rococo

este distilat și cristalizat într-o singură figurină datorată acelui maestru în *Kleinplastik*, Franz Anton Bustelli, un italian care a modelat pentru fabrica de la Nymphenburg între 1754 și 1763 *(Ilustrația 38)*. Kändler de la Meissen poate cu greu fi socotit mai puțin important, însă Bustelli este răsfățatul epocii.

Poate că este o distanță prea mare de la o figurină de porțelan pe care o poți ține în podul palmei și pînă la palatele de la Nymphenburg sau Brühl, dar dacă între cele două tipuri — colosalul și miniaturalul — putem pierde vreun lucru, acest lucru nu poate fi decît ceva din spiritul specific al rococoului. Într-adevăr, avînd în fața noastră exemplul prudenței franceze, nu ne-am putea oare întreba dacă nu cumva germanii au mers cu un pas prea departe atunci cînd au aplicat stilul rococo la fiece expresie a energiei creatoare? Am definit rococoul ca voință de libertate în artă, dar este oare asta o definiție corespunzătoare? Libertate cu ce scop? Aici nu putem răspunde decît: libertate pentru a deveni amuzant, aceasta fiind o descriere suficient de exactă a spiritului rococo. El caută libertatea de a obține un efect estetic străin de preocupări utilitare. Este o artă abstractă, o artă pentru artă. Atîta vreme cît se limitează la arta decorativă nu face nimic rău și procură multă bucurie celor cu suflete curate. Dar, pentru a o pune în lumina cea mai puțin favorabilă, o cameră rococo trebuie să fie un adevărat infern de praf, tot așa după cum, în general vorbind, arhitectura rococo n-a putut niciodată scăpa multă vreme de-un aer de întristătoare părăginire.

Spiritul rococo nu întîlnește nici un fel de opreliște în condițiile materiale ale picturii pe pînză, iar din clipa cînd în fine am ajuns în posesia tainei spiritului rococo, deosebirile dintre Watteau și Morland, Chardin și Goya, Greuze și Hogarth fuzionează pentru a oferi minții noastre aceeași impresie de libertate. Una și aceeași dorință de a dispune de libertate pentru a amuza însuflețește pe toți pictorii din această perioadă, și cu toate că la început îți vine greu să admiți că cineva poate dori să amuze printr-o piatră funerară sau o pictură de altar, n-ai pătruns încă taina rococoului pînă ce nu ți-ai dat seama cît de rezonabilă este, la urma urmei, o asemenea aspirație. Este vorba de o afirmare a vieții făcută chiar și în prezența morții.



Scanned with CamScanner

**63. Pictura peisagistică.** Istoria picturii peisagistice prezintă un interes deosebit fiindcă este o istorie lipsită de continuitate; e aproape o istorie modernă. Există în mormintele egiptene, la Roma și la Pompei, picturi murale ce ar putea fi categorisite lucrări peisagistice fiindcă reprezintă într-un chip naturalist stînci, plante și copaci, dar ele nu se potrivesc cu ideile noastre generale despre acest gen de pictură mai mult decît, să zicem, un tapet chinezesc. Ele au fost concepute ca un fundal pentru viață (ori moarte) și nu ca obiecte independente de contemplare estetică. Generalizările privitoare la ceva atît de perisabil cum este pictura sînt totdeauna periculoase, însă păstrînd în minte această rezervă ne putem îngădui să afirmăm că în Europa pictura peisagistică a fost o invenție specială a Renașterii. Cum anume a ajuns să se dezvolte, pornind de la starea de fundal pentru principalul subiect reprezentat, este o poveste obișnuită. Mai cu seamă în lucrări ale Școlii Venețiene (ca de pildă la Cima și Tintoretto) elementului peisagistic dintr-un tablou i s-a îngăduit treptat să devină dominant.

Poate că cea mai veche menționare a peisajului ca ramură separată de pictură este referirea pe care Dürer o face în 1521 cu privire la Patinir, numindu-l « Joachim, priceputul pictor de peisaje ». Dacă trebuie să fixăm un punct de pornire pentru pictura peisagistică modernă, îl putem folosi foarte bine în acest scop pe Patinir (1485—1524), ale cărui încîntătoare tablouri, aproape niște miniaturi, sînt din belșug înzestrate cu însușirea calitativă esențială a peisajului. Care anume este această însușire, voi încerca să stabilesc mai jos: dar în primul rînd am să arăt că ea nu are nimic de-a face cu cvasi-științificul interes pentru morfologia stîncilor și a florilor, interes care l-a animat pe unicul posibil predecesor al lui Patinir în această ramură a artei — Leonardo da Vinci. Nici chiar Patinir n-a fost îndeajuns de convins de integralitatea subiectelor sale și de aceea nu se dispensează de un anumit interes uman și folosește fie o Fecioară cu Pruncul, fie o Fugă în Egipt pentru a acorda autoritate marcată preocupărilor sale tainice. Cred că însușirea la care mă refer a fost pentru prima oară căutată în mod hotărît și deschis de un pictor nu mai puțin mare decît Rubens însuși, iar dacă mi s-ar cere să aleg un peisaj care să reprezinte înaintea tuturor celorlalte calitățile distinctive ale genului, i-aș lăsa deoparte pe Corot, Constable și



Scanned with CamScanner

Claude Lorrain și aș alege *Peisaj sub clar de lună* al lui Rubens, din colecția lordului Melchett. De acest tablou s-a folosit Reynolds, în *Al Optulea Discurs* al său, pentru a ilustra principiul că în pictură o parte trebuie sacrificată în folosul întregului. « Rubens, scria el, nu numai că a împrăștiat asupra pînzei mai multă lumină decît se întîmplă în natură, dar a dăruit-o cu acele strălucitoare culori calde care dau o atît de mare distincție lucrărilor sale. Atît de puțin seamănă cu ceea ce ne-a oferit oricare alt pictor drept clar de lună, încît, dacă nu ar fi adăugat totodată și cîteva stele, ne-am putea foarte ușor înșela, luîndu-l drept lumina mai slabă a unui soare coborît către asfințit. Rubens a considerat că, înainte de orice, în cazul de față, ochiul trebuie să capete deplină satisfacție: ar fi putut picta, într-adevăr, un tablou mult mai asemănător cu natura, dar ar fi făcut-o în dauna a ceea ce a socotit cu mult mai important — armonia izvorîtă din contrastul și varietatea culorilor. » Iată niște cuvinte care ar suna straniu, astăzi, din gura unui președinte al Academiei Regale; cuvinte ce reprezintă o deplină justificare pentru o atît de mare parte din arta modernă care nu găsește acces la Academia Regală!

Pentru a da un nume ceva mai precis acelei însușiri care este calitatea distinctivă a picturii peisagistice, cred că ar trebui să folosim cuvîntul « poezie » — deși trebuie să admit că aceasta nu este o însușire foarte precisă: în plus, mai presupune și comiterea acelui păcat al criticilor care constă din amestecarea terminologiilor a două arte diferite. Dar în peisagistică, mai întîi Patinir și pe urmă Rubens, iar după ei și cu totul pe față Poussin, Claude Lorrain și Corot s-au străduit să transmită pînzelor lor acea stare specifică de sensibilitate pentru care nu se poate găsi un cuvînt mai potrivit decît « poetică ». Este chiar ceva ce întrece poezia, o însușire pe care poezia ar dori s-o exprime, însă nu dispune de mijloace:

O! Mînă de Zugrav să fi avut,
Spre a da grai priveliștii acele;
Să-i fi adaos zarea de lumină,
Pe mări sau pe pămînt nicicînd văzută,
Înfrigurarea, visul de Poet . . .

Pictura peisagistică este o artă esențialmente romantică, o artă inventată de oamenii de la șes, care n-au avut niciodată peisaje proprii. Către sfîrșitul secolului al șaptesprezecelea,

cu Elsheimer și Berchem, ea a devenit riguros romantică, crearea deliberată a unei « atmosfere » de dragul atmosferei, mai degrabă decît comunicarea unei experiențe anume. La Claude Lorrain și Poussin « poezia » este evident înrudită cu manierele literare: Claude Lorrain pictează un peisaj și-l numește *Decăderea imperiului roman;* caută cu bună știință o linie de unire între ideile literare și cele plastice. Ca și Wordsworth după Thomson, Constable a avut rolul de a restabili valoarea poetică a realismului și naturalismului. Turner și-a însușit aproape toate manierele de a picta peisaje folosite de alții mai înainte, și a avut o imaginație suficient de viguroasă pentru a crea o sinteză a sa proprie. Corot a fost un Rubens mai dulceag, mai evanescent, dar totuși un poet. La început, cu impresioniștii și succesorii lor, ni s-a părut că ne-am întors la morfologia lui Leonardo, dar numai pentru ca în cele din urmă să descoperim că poezia are mult mai numeroase moduri de existență decît crezuserăm noi pînă atunci.

**64. Tradiția engleză.** Pictura de peisaj este foarte caracteristică pentru tradiția engleză, dar nimeni nu a dat vreodată acestei tradiții o definiție satisfăcătoare și aș dori ca un străin să facă treaba asta în locul nostru. Nimeni nu este în stare să conceapă că Gainsborough, Constable și Turner ar putea fi altceva decît englezi, dar cu toate acestea este foarte greu de spus ce anume însușire comună îi face să fie atît de inalienabil englezi. La asta contribuie, poate, atitudinea lor față de natură și ar fi cu putință ca o cale de înțelegere a acestei atitudini să poată fi aflată într-o altă artă, și anume în poezia engleză. Taina stă în sfatul dat de Wordsworth: « Natura să-ți fie dascăl », la fel ca și în fraza lui Constable: « sesizarea nealterată a faptului din natură ». Este o atitudine de *încredere* în natură — o atitudine mult depărtată de agresivul *Sachlichkeit* al artei germane și de sardonicul *réalisme* al celei franceze. Pasivitatea artistului este esențială. Natura nu o poți lua cu asalt. Iată în ce constă, parțial, taina tradiției engleze; dar totodată, poate că e o însușire nu chiar atît de lăudabilă. Din nou, nu e de loc ușor de stabilit, cu precizie, însă eu cred că este un rezultat al dragostei englezilor pentru confort. « Natura » englezească este nealterat sesizată, dar nu e dens populată. Ceea ce vreau să sugerez este faptul că pentru artistul englez natura devine într-un oarecare sens un refugiu

din fața vieții. S-ar putea obiecta că tocmai asta este funcția artei: să ofere astfel de refugii; aceasta e teoria romantică. Dar am putea trece numaidecît pe un teren mai « realist » și mai « clasic » pretinzînd artei ceva mai mult — pretinzîndu-i curaj și viziune. Nu găsim aceste calități în arta *bourgeoise* și mulțumită de sine a unui Reynolds sau Gainsborough; nu le găsim în arta mai modestă a lui Constable. Ele strălucesc la Blake și la Turner, dar aceștia sînt tocmai artiștii în fața cărora ar trebui să ezităm cel mai mult înainte de a-i îngloba în tradiția engleză. *Bourgeoise* nu prea e de loc un cuvînt pompos — a și slujit din greu vreme foarte îndelungată — dar poate fi foarte jignitor. Mărturisesc că l-am folosit în ceea ce s-ar putea numi accepția sa marxistă: prin « artă *bourgeoise* » înțeleg orice artă devenită marfă — artă care nu-i în întregimea ei decît tîrg, transfer de bani și dispreț. Gainsborough picta portrete cu șaizeci de *guinee* bucata și detesta îndeletnicirea asta. Iată ce-i scria prietenului său Jackson: « Mi-e lehamite de portrete și ce mi-aș mai lua viola-da-gamba și m-aș duce într-un sătuc drăgălaș unde să pot picta peisaje și să mă bucur în tihnă și pace de bruma ce mi-a mai rămas din viață. Însă cuconițele astea simandicoase cu ceaiurile lor, cu dansurile, cu vînătoarea lor după bărbați etc., etc., etc., îmi vor întina ultimii zece ani din viață și nici dumnealor, teamă mi-e, nu-și vor dobîndi soți. Dar nu ne putem răzvrăti în nici un chip împotriva acestor lucruri, știi, Jackson: trebuie să tragem la ham și să ne mulțumim cu clinchetul zurgălăilor, numai că, fir-ar să fie, nu pot să sufăr praful, praful stîrnit cu picioarele, nici să urmez șleaul legat în ham, în timp ce alții merg în căruță, sub coviltir, cu picioarele a huzur întinse pe paie, privind copacii verzi și cerul albastru fără să aibă nici jumătate din gustul meu artistic. E al dracului de greu. Singura mea mîngîiere este că am cinci viola-da-gamba, trei Jayes și două Barak-Notmans ».

Dacă nici asta nu înseamnă *bourgeois* în înțelesul obișnuit al cuvîntului, atunci nu mai știu ce-o fi însemnat vreodată. Dar în acest sens toți oamenii suportabili sînt *bourgeois* în adîncul sufletului, pînă și William Blake, care se află în cel mai accentuat contrast cu Gainsborough. Viciul acesta nu-i aparține lui Gainsborough (și nici lui Reynolds). Vremurile au fost de vină și au fost vinovate tocmai fiindcă erau dominate de o societate proastă, egoistă, vană, care nu s-a pri-

ceput să-și folosească marii artiști mai bine decît punîndu-i să oglindească propria-i deșertăciune și mulțumire de sine. Iar cînd ne gîndim că Anglia a avut în Gainsborough pe cel mai mare artist din întreaga Europă de după moartea lui Rubens, ne dăm seama cît de mare păcat a fost că n-a putut să dea frîu liber geniului său.

**65. Gainsborough.** Știu, se poate răspunde, că asta ar fi însemnat ruina lui Gainsborough. Așa este soarta artistului: să meargă pe urmele trăsurii în care călătoresc alții; lucrează mai bine cine lucrează silit de nevoie. Oricît de minunate ar fi însușirile pozitive ale lui Gainsborough, limitele lui sînt evidente. Nu avea cultură generală și era înzestrat cu foarte puțină imaginație. Lucra direct, de la subiect la pînză, și numai contactul imediat reușea să-l emoționeze. Nu era în stare să *invente*. Încercările sale de a trata subiecte alegorice sînt toate niște eșecuri. Nu era în stare nici să compună: evita subiectele compozite și pînă și un dublu portret cum este *Eliza și Thomas Linley* nu are coeziune. Atunci, ce concluzie trebuie să tragem? Ei da! Concluzia că pentru alcătuirea unui mare artist este nevoie de mai mult decît de sensibilitate și îndemînare. Blake este contrariul lui Gainsborough. Este lipsit de îndemînare naturală și este înzestrat cu foarte puțin din sensibilitatea specifică pictorului. El n-a reacționat sub impresia directă a obiectului, fiindcă rareori a avut — dacă a avut vreodată — un obiect anume în fața sa. Subiectele îi erau oferite de imaginație, iar emoția într-adevăr reală pe care o producea și o exprima nu era de natură senzorială, ci intelectuală.

Oricum, acel gen de critică neînstare să accepte un artist pentru propriile sale merite este lipsit de orice utilitate. Te poți cutremura gîndindu-te la ce anume ar fi rezultat din îmbinarea viziunii unui Blake cu îndemînarea și senzualitatea unui Gainsborough, însă natura nu prea pare dispusă să ne îndatoreze cu un astfel de supraom. Pentru prilejul de față ar fi mult mai potrivit să ne ocupăm mai în amănunt de cîteva dintre însușirile pozitive ale lui Gainsborough. Este vorba mai întîi de ceea ce am putea numi naturalețea, lipsa lui de afectare. El nu are nici un fel de teorii asupra artei, nici măcar unele academice (aici fiind punctul unde se desparte de Reynolds). Picta ce vedea, și stăpînit de entuziasm. Picta repede



Scanned with CamScanner

și cu siguranță. Neglija orice măsură de prevedere și cu toate astea repurta succes deplin în atingerea țelului. Reynolds a fost nevoit să pună asemenea succese pe seama « unui fel de magie ». Era vorba de o utilizare instinctivă a mijloacelor de expresie. « Mîna lui Gainsborough e ușoară ca alunecarea unui nor, la fel de iute ca scînteierea unei raze de soare », a spus Ruskin, și acesta este cel mai potrivit mijloc de a-i descrie calitățile. Dacă cercetăm detaliile portretelor sale, putem ajunge la minunate descoperiri privitoare la tehnica impresionistă — miniaturi care anticipează tot ce am avut de învățat de la Constable, Corot și Cézanne. Într-un peisaj izbutit aceeași fervoare instinctivă inundă întreaga pînză, dar aici ea se concentrează pentru a reda esența romantică a mediului englez. O asemenea artă nu ne poate niciodată obosi fiindcă nu pretinde decît să ne delectăm: nu poate duce la sațietate fiindcă e concisă și entuziastă, nu difuz sentimentală. Unul dintre biografii pictorului, Sir Walter Armstrong, are o frază ce caracterizează concis geniul acestuia. « Gainsborough, spune Sir Walter, a fost cel dintîi pictor care și-a concentrat toate forțele pentru a trece în pictură propria-i emoție permanentă și pentru a face din vigoarea, căldura și unitatea pasiunii proprii, măsura artei sale. » Tocmai această « emoție permanentă » este cea care păstrează și astăzi tablourile sale la fel de proaspete și fascinante ca și în ziua cînd au fost pictate.

**66. Blake.** În ceea ce îl privește pe Blake, el este doar slab reprezentat în colecțiile noastre publice, și poate că de aceea faima lui s-a clădit în chip prea exclusiv pe opera poetică, iar puținele lucruri cunoscute în cercuri mai largi despre pictura sa au stat la baza unei mari neînțelegeri și subaprecieri. Probabil că lipsa de înțelegere este partea cea mai gravă a răului, deoarece implică erori manifeste, și nu doar neglijare. Pornind de la cîteva impresii fragmentare asupra desenelor lui Blake, s-a dezvoltat apoi legenda lui Blake incorigibilul amator, a unui Blake profet al revenirilor la gotic și romantic, a lui Blake misticul (și avem indicii temeinice că misticismul produce pictori proști): și a mai existat o comodă suficiență ascunsă în ungherele unor minți leneșe care socoteau că, în orice caz, omul ăsta a fost mai mult decît pe jumătate nebun. Una dintre aceste impresii false exprimă o jumătate de adevăr — recunoașterea unanimă a unor trăsă-

turi gotice în tablourile lui Blake. Şi Blake însuşi îşi recunoştea afinitatea cu artiştii necunoscuţi ale căror opere le studiase atît de atent şi îndeaproape în cei doi ani cît a lucrat pentru Basire în legătură cu monumentele gotice din Westminster Abbey şi alte biserici vechi. Dar, cu toate acestea, tocmai afinităţile lui Blake cu goticul au fost aproape unanim greşit înţelese. Unii au presupus că un manierism gotic a fost într-adevăr inspirat lui Blake de studierea capodoperelor stilului. Domnul Osbert Budett, de pildă, merge atît de departe, încît spune: « Rătăcită prin ungherele acestor vechi biserici, imaginaţia romantică a lui Blake a fost complet goticizată, iar pentru viitor el şi-a ferecat mintea faţă de orice alte influenţe, sau le-a interpretat în lumina acestor impresii » *. Această surprinzătoare sentinţă pare să conţină două erori esenţiale — una, afirmaţia că Blake ar fi fost înzestrat cu o imaginaţie de esenţă romantică; cealaltă, implicaţia că arta gotică este romantică, sau de o natură seducătoare pentru o minte romantică. Este mai potrivit să ne ocupăm în primul rînd de această a doua eroare, fiindcă pe urmă ne vom da seama în ce măsură o concepţie diferită asupra artei gotice va avea darul de a clarifica arta lui Blake.

Blake însuşi a spus: « Elinul este formă matematică: Goticul este formă vie. Forma matematică rămîne eternă în memoria raţională: Forma vie este Existenţă eternă »; iar aceste cuvinte dovedesc cît de profund înţelesese el esenţele artei gotice. Arta gotică este artă lineară, şi este vie. La origini ea s-a născut din însufleţirea artei abstract geometrice din nordul Europei prin senzualul transcendentalism oriental al creştinismului. Arta îşi păstrează vigoarea ei lineară (vigoarea lineară a artei celtice şi anglo-saxone), dar, în locul formalismului rece al unui tip geometric, adaptează acest simţ al formei la expresia unei simţiri vii, naturale, senzuale — o simţire capabilă să sesizeze viaţa, natura, unitatea divină a lumii vizibile. În arta gotică aflată la apogeul ei găsim o mare adîncime de simţire şi imaginaţie creatoare ce capătă formă şi precizare printr-o deplină aderenţă la precizia conturului linear. Forţa cea mai copleşitoare se scurge prin canale cît se poate de riguros stabilite: şi aceasta este pricina pentru care arta gotică, în ciuda originilor tulburi şi în ciuda dezvol-

* *William Blake*, Macmillan, 1926, p. 22 (n.a.)

tării sale haotice, rămîne fără îndoială cel mai izbutit tip de artă realizat vreodată de om.

« Natura nu are contur, însă Imaginația da. » Asta a fost cea mai profundă dintre descoperirile lui Blake și ea l-a dus, în chip firesc, la arta gotică, artă care este imaginație prinsă în contur. Forța cu care acest adevăr l-a insuflețit pe Blake poate fi observată la fiece răscruce a carierei sale de pictor. Ea i-a inspirat ura împotriva lui Reynolds și a tot ce reprezenta Reynolds. Știm ce vroia să spună Blake atunci cînd afirma că Reynolds a fost « angajat de Satan să deprecieze arta ». Și ne putem da seama de cîtă amară înverșunare era nevoie pentru a scrie versuri ca acestea:

Cînd răposă Sir Joshua Reynolds,
Natura iar căzu sireapă;
O lacrimă Riga vărsat-a
În urechea reginei, și gata,
Picturile-i toate ieșiră la apă.

Însă cea mai limpede expresie a principiilor sale se află în acel *Descriptive Catalogue* scris de Blake pentru prima expoziție a tablourilor sale în tempera care îi reprezintă pe pelerinii de la Canterbury. Este oare acesta crezul unui artist « romantic »?

« Caracterul și expresia din acest tablou n-ar fi putut fi niciodată realizate cu lumina și umbra lui Rubens, ale lui Rembrandt, sau cu orice alte elemente venețiene ori flamande. Practica venețiană și flamandă constă în linii frînte, mase frînte și culori frînte. Practica domnului B. constă din linii nefrînte, mase nefrînte și culori nefrînte. Arta lor înseamnă pierderea formei; arta sa este aflarea formei și păstrarea ei. Arta sa e opusă artei lor în toate privințele.

Marea lege, legea de aur, a artei, la fel ca și a vieții, este aceasta: Cu cît mai distinctă, mai precisă și mai viguroasă va fi linia de limită, cu atît mai perfectă va fi opera de artă, și cu cît va fi mai puțin tranșantă și precisă, cu atît mai convingător va fi dovedită slăbiciunea imaginației, plagiatul și cîrpăceala . . . Lipsa acestei forme precise și strict limitate dovedește lipsa ideii în mintea artistului și tendința spre plagiat în toate preocupările ei. Cum oare deosebim noi stejarul de fag, calul de bou, dacă nu prin liniile lor de limită? Cum deosebim un chip sau o expresie de alta, dacă nu prin linia de

limită şi prin infinitele ei inflexiuni şi mişcări? Ce altceva clădeşte o casă şi alcătuieşte o grădină, dacă nu lucrurile precise şi determinate? Ce anume deosebeşte cinstea de ticăloşie, dacă nu linia dură şi viguroasă a corectitudinii şi siguranţei în fapte şi intenţii? Daţi deoparte această linie şi veţi da deoparte viaţa însăşi.»

Mai există încă o chestiune ce trebuie clarificată în legătură atît cu arta lui Blake cît şi cu arta gotică. Dacă arta gotică este formă vie, ea nu este, din această pricină, o formă reprezentaţională. Nu există relaţie obligatorie între energiile pe care artistul inspirat caută să le întruchipeze în forme precise şi nenumăratele şi indefinitele forme ale naturii. O linie sau formă « vie » nu este în chip necesar « asemenea vieţii », e pur şi simplu « plină de viaţă ». Într-adevăr, toate epocile de artă originală au recunoscut o separaţie între formele realităţii şi formele artei — care sînt forme ale imaginaţiei. Realul este pur şi simplu neimaginativ şi nu cuprinde în sine nici un fel de inspiraţie. Şi astfel îi vedem pe Blake mărturisind că: « astăzi, ca şi totdeauna în trecut, obiectele naturale mi-au slăbit, mi-au ucis şi mi-au anihilat imaginaţia ». Imaginaţia, « entuziasmul pur », era unica realitate, unica valoare. Cuvîntul imaginaţie este un termen vag, iar entuziasm poate avea o rezonanţă defăimătoare. Este posibil ca faptul că Blake s-a plasat într-un chip destul de sfidător sub stindardul entuziasmului, într-o vreme cînd termenul avea valoare de reproş, să fi adus o contribuţie în plus la greşita înţelegere a geniului său. În această ordine de idei, de pildă, domnul Burdett l-a numit pe Blake « un Wesley al artelor » — încercînd astfel o vorbă de duh tare nefericită. Doctorul Johnson definea entuziasmul ca « încredere deşartă în favorurile graţiei divine », iar prin admiraţia declarată faţă de operele lui Lavater şi ale lui Swedenborg, Blake aproape că a meritat acest reproş infamant. Dacă nu l-am putea judeca decît după opera sa poetică şi ne-am gîndi în primul rînd la *Cărţile profetice*, aproape că am subscrie la ironia reprodusă mai sus — deşi am fi destul de nedrepţi cu Wesley. Dar, cînd e vorba de picturile sale, ironia îşi pierde orice sens. În pictură, Blake n-a fost chiar atît de original: el s-a supus unei anumite tradiţii, deşi a mers foarte departe pentru a o găsi. A respectat o disciplină, însă o disciplină auto-impusă, descoperită de el însuşi, nu dată de societatea în care a trăit.



Scanned with CamScanner

În afară de cazul cînd ne-am lăsa stăpîniți de două mari erori — o concepție care ar privi artele doar ca pe niște fenomene fizice și obiective, și explicarea artei prin referire la o emoție estetică specifică — trebuie să recunoaștem că în manifestările sale cele mai limpezi arta depinde, din punct de vedere al valorii, de o anumită interpretare a vieții, fie ea poetică, religioasă ori filozofică. Blake a fost inspirat de o asfel de viziune, o viziune ce se dovedește prea mistică pentru a fi în întregime comunicabilă. Și a fost mistică în acest sens profund regretabil fiindcă s-a separat de tradiția dominantă, adică de înțelegerea comună a oamenilor. Instinctele l-au împins pe Blake către un sistem de simțire care fusese dominant cu cinci sute de ani înaintea vremii sale; și cu toate că a putut da simțirilor lui o expresie precisă și plină de forță, asta nu l-a adus cu nimic mai aproape de vremea în care a trăit. Noi însă, astăzi, sîntem mai aproape de Blake fiindcă sîntem mai aproape de spiritul gotic. Caracteristica distinctivă a tot ce este viu și reprezentativ în arta modernă merge către precizia liniei de contur și împotriva chiaroscurului, către interpretarea imaginativă a realului și împotriva simplei reproduceri, către transcendental și împotriva naturalismului. Acest lucru este tot atît de evident la Cézanne și Derain, ca și la Picasso ori Léger: iar artiștii pomeniți mai sus au afinități mai strînse cu artiștii anonimi din epoca gotică decît oricare dintre cei ai epocilor intermediare. Dintre artiștii postgotici, Blake singur poate fi comparat cu ei și asta din pricină că, așa cum am mai spus, Blake era gotic nu numai în concepție, ci și în detalii. Minunata serie de *Ilustrații la Biblie* reprezintă poate cea mai convingătoare dovadă *(Ilustrația 40)*. Există în ele o măreție și o îndrăzneală a desenului, o sălbatică energie a invenției, o copleșitoare forță a culorii, cărora nu le putem găsi asemănare decît mergînd la manuscrisele și vitraliile din secolul al doisprezecelea și al treisprezecelea.

Felul în care a conceput scena *Ilie pregătindu-se să urce în carul de foc* se prevalează de motivul focului implicat de titlu și face să ardă cu toată intensitatea. Există de asemenea un grațios tablou în tempera — *Adam dînd nume animalelor* — mai ambițios din punct de vedere tehnic, însă mai puțin izbutit decît acuarelele, ceea ce este foarte caracteristic pentru spiritul gotic asupra căruia am insistat atît de îndelung; acest lucru apare evident mai cu seamă în modul cum sînt tratate



Scanned with CamScanner

buclele lui Adam, poziția generală a corpului, mîna ridicată și foarte goticele frunze de stejar de deasupra capului. Neterminatele desene despre Dante, la care a lucrat chiar și pe patul morții, deși păstrează încă spiritul gotic, ajung la un alt gen de sensibilitate și arată că Blake își putea măsura imaginația cu aceea a lui Dante, și, vrînd parcă să răspundă chemării către un mai larg cîmp al imaginației, conferă desenelor sale o subtilă structură intelectuală și organizare formală: iar asta reprezintă, poate, o însușire care seduce mințile moderne în chip mai direct decît semnificația prea ezoterică a desenelor biblice.

**67. Turner.** Ne-am ocupat pînă acum de Blake, dar cîndva trebuie să reevaluăm și geniul lui Turner; deocamdată sîntem încă intimidați de elocvența lui Ruskin. Atît de mult și de eficient a scris Ruskin despre Turner, încît faima celui din urmă a fost cu adevărat cam eclipsată, ca și cum s-ar fi aflat într-un nor de pulbere de aur. Astăzi pulberea s-a așezat, însă noi încă nu am învățat să privim iarăși în urmă la acest superb gigant al picturii engleze — un gigant singuratec, poate, fără urmași de seamă, totuși nu mai puțin probabil cel mai uriaș dintre cîți avem.

Cuvintele lui Ruskin se cer repetate: « Turner constituie o excepție de la toate regulile și nu poate fi apreciat cu nici o măsură din domeniul artei. Cu entuziasm de o măreție sălbatică, el se năpustește prin sferele eterale ale lumii propriei sale minți — o lume locuită de *spiritele lucrurilor;* Turner și-a umplut mintea cu materiale extrase din atenta studiere a naturii (nici un artist nu a studiat natura cu mai multă înverșunare) — iar după aceea schimbă și combină, scoțînd efecte lipsite de cauze directe, sau pentru a ne exprima mai exact, sesizînd sufletul și esența frumuseții, fără să acorde atenție mijloacelor prin care ea a luat naștere ».

Turner s-a născut la 23 aprilie 1775 și a murit la 19 decembrie 1851. Tatăl său, de care l-a legat o dragoste adîncă și alături de care a trăit vreme de cincizeci și cinci de ani, a fost bărbier la Londra; mama, pe care nu a iubit-o, a fost o femeie cu fire violentă și în cele din urmă a înnebunit. Turner n-a primit nici un fel de educație organizată, demnă de acest nume, și a rămas toată viața un ignorant — fapt care s-ar putea să-i fi ascuțit sensibilitatea vizuală. Încă de la nouă



Scanned with CamScanner

ani a dovedit un excepţional talent pentru desen. Pe vremea cînd împlinea treisprezece ani, toată lumea convenise că avea să se facă artist şi a început o serie de ucenicii pe la desenatori, gravori şi arhitecţi, iar aceste ucenicii, deşi aduceau a slugărie, i-au oferit prilejul unei îndelungi şi temeinice practici în tehnica de bază a meşteşugului. Cele mai timpurii manifestări ale talentului său lasă să se vadă că din naştere era înzestrat cu geniu; însă Turner n-a fost niciodată un artist care se baza pe geniul propriu. A înţeles foarte limpede şi pe deplin că fără disciplină geniul nu poate ajunge la măreţie, iar în artă disciplina înseamnă cultivarea unei tehnici care nu pretinde efort. Anumite efecte obţinute de el — reprezentarea ceţei, a spumei, a apelor învolburate — încă pune în încurcătură încercările noastre de analiză.

Aptitudinea pentru o astfel de disciplină autoimpusă este fără îndoială o trăsătură temperamentală, o predispoziţie fizică: şi tot de aceeaşi natură a fost, avem tot dreptul să presupunem, o altă caracteristică a lui Turner — curiozitatea lui nepotolită, empirismul, îndîrjita goană după faptele de natură. Înfrunta pe mare furtunile cele mai cumplite *(Ilustraţia 44)*, se căţăra pe stîncile cele mai inaccesibile, îndura greutăţi la fel de mari ca orice explorator, totdeauna mînat de dorinţa nestrămutată de a observa şi înregistra cele mai subtile şi mai rare dintre fenomenele naturii. Nimeni n-a trăit o viaţă mai pe deplin închinată activităţii strict profesionale.

Ca aspect fizic, Turner era mărunt de stat, cu nas vulturesc, cu mîini şi picioare mici: îi plăcea să se compare cu Napoleon şi susţinea pe nedrept că s-ar fi născut în acelaşi an. Avea o fire complexă, şi atunci cînd e vorba s-o discutăm ar trebui să păstrăm în minte adînca *pensée* a lui Acton *: « Binele şi răul stau foarte aproape unul de celălalt. Nu căutaţi unitate artistică în firea omenească ». Ruskin, care a devenit un inspirat apărător al său, fiind rugat de un biograf să descrie principalele trăsături de caracter ale lui Turner, a alcătuit următoarea listă: « Cinste, Generozitate, Gingăşie sufletească (extremă), Încăpăţînare (extremă), Iritabilitate, Infidelitate ». Tot ceea ce ştim despre viaţa lui Turner confirmă justeţea diagnosticului, însă trebuie să adăugăm şi să subli-

---

* John Acton (1834–1902), istoric şi eseist englez (n.tr.)

niem o anumită închidere în sine şi o mizantropie care îl făceau nesociabil şi excentric. A trăit de timpuriu o dezamăgire în dragoste şi nu s-a însurat niciodată. Nu se amesteca în societatea selectă: prefera tovărăşia marinarilor şi a femeilor cărora victorienii le spuneau *drabs*, jupînițele cîrciumilor unde se bea gin. Dar toată această parte a vieții lui era ascunsă cu grijă. Ajungînd la douăzeci şi patru de ani membru corespondent la Academia Regală şi academician deplin patru ani mai tîrziu, a înțeles că întrega lui reputație (ca și vînzarea tablourilor) depindea de acea presupusă respectabilitate.

Fără îndoială că tocmai o astfel de fire a determinat alegerea peisagisticii ca preocupare de căpetenie — există dovezi că ar fi putut fi un portretist de succes, dacă ar fi simțit înclinații spre portretistică. Mai întîi s-a perfecționat în arta tipic engleză a acuarelei, și în acest *genre* specific a devenit cel mai mare maestru pe care l-a cunoscut lumea vreodată. Dar pentru el acuarela a rămas un mijloc menit să-i înlesnească drumul spre altă țintă — o metodă de notații și de cercetări, ce aveau să dea roade în arta mai gravă a picturii cu ulei. Era prea puțin meșteșugit la vorbă ca să poată prezenta o expunere coerentă a ambițiilor sale, dar nu încape nici o îndoială că nutrea intenția fermă de a concura și de a întrece pictori de talia unui Claude Lorrain ori Poussin. Una dintre compozițiile lui cele mai « Claude Lorrain » a lăsat-o la National Gallery cu condiția de a fi totdeauna expusă alături de un tablou al celui dintîi; nu se temea de comparație.

În ciuda a ceea ce a fost numit ignoranța sa, trebuie să remarcăm aici că Turner a fost un pictor esențialmente « poetic ». Asta nu înseamnă numai că a îndrăgit şi a interpretat unele teme din mitologia clasică; a rămas pe de-a întregul credincios acelei concepții romantice despre natură, şi mai cu seamă despre peisaj, care a devenit caracteristică pentru întreaga epocă și care în Anglia și-a aflat suprema expresie literară în poezia lui William Wordsworth, contemporanul lui Turner. Acea concepţie romantică şi-a aflat justificarea teoretică și cu adevărat metafizică în strălucitele scrieri ale lui John Ruskin, înainte de toate în întinsa operă *Pictorii Moderni*, care este un întreg sistem estetic bazat pe opera lui Turner și menit s-o justifice. Romantismul despre care vorbim n-a fost, așa cum prea adesea se crede, o mişcare cu caracter idealist ori conceptual: dimpotrivă, el s-a bazat pe o pre-

cizie aproape ştiinţifică a observaţiei, iar în Anglia este în orice caz strîns legat de un empirism autohton. Însă faptele astfel identificate prin observaţie sînt după aceea transfigurate de forţa imaginaţiei, rezultatul fiind *poésie* în cea mai largă şi profundă semnificaţie a cuvîntului. Ruskin descrie procesul folosindu-se de următoarele cuvinte:

« Acesta este întotdeauna modul în care imaginaţia cu cea mai înaltă forţă creatoare pune stăpînire pe materialul său. Ea niciodată nu se opreşte la înveliş ori la cenuşă, sau la aspecte exterioare de orice fel ar fi ele; le împinge pe toate la o parte şi se cufundă pînă în miezul de foc al sîmburelui; nimic altceva nu-i poate satisface spiritualitatea; orice aspecte şi orice diverse înfăţişări ori ipostaze exterioare ar încerca să îmbrace subiectul, pentru ea nu înseamnă nimic; pătrunde prin toate zidurile, sapă în adînc, pînă la rădăcină, şi soarbe însăşi seva vitală a ceea ce o interesează; şi o dată ajunsă aici, devine pe deplin liberă să odrăslească orice nouă mlădiţă doreşte, aşa fel ca întotdeauna adevăratul suc şi adevărata sevă să mustească în ele, este pe deplin liberă să tundă şi să încolăcească aceste mlădiţe după cum îi place, făcîndu-le să rodească fructe mai alese decît cele ce creşteau pe vechea tulpină; dar toată această tundere şi încolăcire este o treabă care nu-i place, şi adesea o greşeşte; menirea şi harul ei stau în ajungerea la rădăcină, natura şi prestigiul ei depind de felul cum izbuteşte să prindă totdeauna însăşi inima lucrurilor. Îndepărtează-şi mîna de bătăile acestei inimi, şi va înceta să mai prorocească; ea nu priveşte în ochi, nu judecă după glas, nu descrie după aspectele exterioare; tot ce afirmă, judecă, ori descrie, afirmă dinlăuntrul lucrurilor. »

Cuvintele de mai sus au fost scrise acum o sută de ani (1846), şi cu toate că la vremea de-atunci sensul lor n-a fost înţeles, şi niciodată n-a fost îndeajuns apreciat, în astfel de pasaje Ruskin dăruia lumii o nouă teorie a artei, o teorie ce avea să devină fundamentul întregii mişcări moderne. Turner a fost supranumit « părintele impresionismului », dar cu tot atîta îndreptăţire i s-ar fi putut spune părintele expresionismului. Poate că astăzi nu sîntem prea încîntaţi de cuvîntul imaginaţie, « această pătrunzătoare, acaparatoare facultate », considerată de Ruskin drept « cea mai înaltă forţă intelectuală a omului ». Dar aici se ascunde timiditatea noastră, neputinţa noastră de a ne ridica — atunci cînd e vorba de vreun

maestru — pînă la adevărul, autoritatea, și irezistibilitatea unui artist de talia lui Turner.

În cadrul genului pe care și l-a ales, opera lui Turner, îmbracă o imensă gamă de varietăți, iar în ce privește forța creatoare, el este unul dintre pictorii cei mai prolifici. Deși a exercitat o puternică influență asupra impresioniștilor francezi și a expresioniștilor germani, considerația față de geniul său nu este larg răspîndită, iar asta se datorește faptului că pînzele lui Turner sînt concentrate în doar cîteva galerii din Marea Britanie și Statele Unite. Opera lui Turner, poate cea mai măreață revelație realizată vreodată cu privire la forța și maiestatea naturii, rămîne în cea mai mare parte încă ascunsă restului lumii.

**68. Artă și natură.** Prin « natură » înțelegem lumea vizibilă a aparențelor, însă definind-o astfel nu simplificăm problema relației dintre artist și natură. Este mai simplu să ne limităm la un exemplu precis, ca de pildă un peisaj. Astfel avem în față două probleme. Mai întîi, care e deosebirea dintre artă și natură? Există vreo diferență esențială între frumusețea peisajului real și aceeași frumusețe așa cum este ea reprezentată în tabloul unui artist? Dacă vom da acestei întrebări un răspuns afirmativ, după cum cred că trebuie să facem, atunci vom fi nevoiți să înfruntăm problema de a stabili care anume este funcția artistului ce se interpune între noi și natură.

Dacă arta ar fi doar o simplă înregistrare a aspectelor exterioare ale naturii, imitația cea mai fidelă ar deveni cea mai mulțumitoare operă de artă și ne-am apropia cu mare viteză de vremea cînd fotografia ar lua locul picturii. Încă de pe acum ea a luat locul artei de gen reproductiv (portrete și vederi topografice) cu ajutorul căreia majoritatea artiștilor își cîștigau odinioară traiul. Adevărul este, însă, că nici măcar un sălbatec n-ar putea fi dus de nas astfel încît să socotească fotografia un înlocuitor potrivit pentru opera de artă. Cu toate acestea, o asemenea preferință nu este ușor de explicat fără să ne plasăm pe terenul unei teorii estetice complete. În chipul cel mai simplu am putea spune că, pictînd un peisaj, artistul (și afirmația rămîne valabilă pentru orice act artistic) nu urmărește să descrie aspectul vizibil al peisajului, ci să ne comunice ceva despre peisajul contemplat. Acel ceva poate



Scanned with CamScanner

fi o observație sau o emoție pe care o împărtășim împreună cu artistul, însă cel mai adesea este vorba de o descoperire originală pe care artistul dorește să ne-o comunice. Cu cît mai originală este acea descoperire, cu atît mai mult credit îi acordăm artistului, presupunînd întotdeauna că el dispune de suficientă îndemînare pentru a-și face comunicarea limpede și eficientă.

Atunci, oare ce anume descoperă artistul în natură, ceva ce numai el singur poate comunica lumii? Cel mai bun lucru este să ne folosim de mărturia efectivă a vreunui mare artist, iar în acest scop nimeni nu poate fi mai potrivit decît John Constable. În *Viața lui Constable*, scrisă de prietenul și colegul său C.R. Leslie, găsim cu privire la arta picturii multe aforisme și observații ce vin direct din izvorul fermecat și prezintă cel mai înalt interes. Deși reflecțiile unui artist pe tema artei sînt totdeauna interesante, de aici nu rezultă că ele devin și adevărate, fiindcă iscusința de a te exprima fericit printr-un anumit mijloc nu implică totdeauna și iscusința de a te exprima fericit printr-un oricare altul — și mai cu seamă nu prin cel mai dificil și ambiguu dintre mijloace, adică prin cuvîntul scris. Caracterul lui Constable cuprindea însă unele trăsături de simplitate și sinceritate care s-au reflectat în judecățile sale literare, iar acestea ne deschid largi posibilități de a cunoaște în intimitate natura artei practicate de marele pictor. Pasajul ce urmează este luat din prospectul unui album de gravuri din opera sa intitulat *Peisajul englez* și apărut în 1829:

« În artă există două căi pe care oamenii încearcă să obțină rezultate excelente. Una înseamnă aplecarea sîrguincioasă asupra a ceea ce au realizat alții, artistul imitînd acele opere ori alegînd și combinînd diversele lor frumuseți; mergînd pe cealaltă, el caută desăvîrșirea la sursa ei primară — natura. În primul caz, alcătuiește un stil pornind de la studierea tablourilor și produce o artă fie imitativă fie eclectică; în cel de al doilea, printr-o atentă observare a Naturii descoperă aici calități ce n-au fost niciodată mai înainte portretizate, și astfel alcătuiește un stil care devine original. Rezultatele obținute pe prima cale, dat fiind că ele repetă ceea ce e de mai înainte familiar ochiului, sînt repede recunoscute și prețuite, pe cîtă vreme progresele realizate de artist pe o cale nouă nu pot fi decît încete, fiindcă puțini sînt în stare să ju-

dece lucrurile ce se abat de la cursul obişnuit, ori au pregătirea necesară pentru a aprecia cercetările originale.»

**69. Constable.** După opinia lui Constable, două erau lucrurile care trebuiau evitate: « absurditatea imitaţiei » şi bravura, « o încercare de a face ceva ce depăşeşte adevărul ». Ceea ce este esenţial e « pură sesizare a faptului de natură ». « Nu vedem nimic cu adevărat, pînă cînd nu înţelegem ». Dar a înţelege natura — asta nu e de fel o realizare lesnicioasă. « Pictorul de peisaje trebuie să cutreiere cîmpurile cu o minte smerită ». El trebuie să studieze natura nu cu aceeaşi atitudine, de smerenie, ci cu întreaga seriozitate şi rîvnă a omului de ştiinţă. « Arta de a vedea natura este ceva ce se cere învăţat aproape în aceeaşi măsură ca şi arta de a citi hieroglifele egiptene ». Adevărata comparaţie trebuie făcută, fără îndoială, cu un poet al naturii, şi este curios că nu se insistă mult mai adesea pe extraordinarul paralelism dintre Constable şi Wordsworth. Cei doi au fost aproape în întregime contemporani, iar ceea ce au creat fiecare în arta sa este aproape exact acelaşi lucru. Amîndoi şi-au curăţat arta de manierismele derivate ori « eclectice », amîndoi s-au reîntors la faptul de natură şi şi-au creat opera bazîndu-se pe sesizarea intuitivă a acelui fapt, şi amîndoi au realizat o revoluţie în sfera respectivă. Întîmplător, amîndoi reprezintă spiritul peisajului englez cu neasemănată intensitate şi îmi este cu neputinţă să-mi imaginez o carte care să fie pentru frumuseţea englezească mai reprezentativă decît o culegere din poemele lui Wordsworth ilustrată cu cîteva tablouri ale lui Constable.

Dezvoltarea artei europene de la Constable încoace, deşi inspirată de opera sa mai mult decît de a oricărui alt artist, s-a îndepărtat de principiile lui într-un detaliu important. Constable a acordat mare atenţie unui element care pe atunci era la modă să fie numit « chiaroscuro » — « sufletul şi mediul artei », îi spunea el. Mergînd mai departe, îl definea ca « forţa ce creează spaţiu; îl găsim pretutindeni şi totdeauna în natură: opoziţie, unitate, lumină, umbră, reflecţie şi refracţie — toate contribuie la a-l realiza, şi era atît de convins de necesitatea lui, încît se arăta în stare să dispreţuiască nu numai un pictor « nenatural » ca Boucher, ci chiar şi pe chinezi, « care au pictat vreme de 2000 de ani şi n-au descoperit încă faptul că pe lume există şi ceva cum este chiaroscuro ». Bazaţi

pe o cunoaştere mai adîncă a artei răsăritene, începem acum să vedem limitele punctului de vedere al lui Constable. Absenţa chiaroscurului în arta chineză nu e datorată nici unei incapacităţi sau înapoieri; e datorată pur şi simplu faptului că artistul chinez, în felul cum percepe natura, nu descoperă această calitate spaţială aparte. În loc de lumină şi umbră, el află ritmul linear, iar acest lucru i se pare mai de esenţă decît efectele întîmplătoare dăruite obiectelor de ceva atît de schimbător şi pasager ca razele soarelui. Într-adevăr, preferinţele sale se îndreaptă către un lucru elementar şi statornic. Tocmai din acest punct de vedere s-ar cuveni să examinăm unele dintre cele mai recente poziţii cîştigate în artă şi care par a fi într-o atît de « netă » contradicţie cu axiomele lui Constable privitoare la natură şi artă. Şi Constable însuşi este acela care a afirmat că « bunul gust nu cunoaşte jumătăţi de măsură ».

**70. Delacroix.** După Constable, trecem la Delacroix. E o trecere firească. Pe măsură ce se scurge timpul, acest pictor este socotit mai reprezentativ pentru vremea sa decît aproape orice altă personalitate — în mod cert mai semnificativ decît Chateaubriand ori Victor Hugo. Singurul geniu ce îi poate sta alături este Byron, de care a fost puternic influenţat, însă pe care l-a depăşit în energie şi profunzime. Delacroix a fost ceea ce pe bună dreptate putem numi un geniu universal, iar la o cercetare mai atentă putem avea impresia că termenul « romantic » este prea strîmt pentru a-l putea defini, dacă nu adoptăm o altă alternativă şi nu redefinim « romantismul ».

Eugène Delacroix s-a născut în 1798 şi astăzi toată lumea este de acord că a fost fiul nelegitim al lui Talleyrand. Încă din copilărie a avut un destin extraordinar, fiind rînd pe rînd la un pas de a pieri ars, înecat, otrăvit şi spînzurat. A primit o educaţie aleasă şi a fost pregătit pentru a intra în diplomaţie, însă foarte curînd temperamentul său artistic s-a manifestat cu vigoare. Se pare că s-ar fi putut dezvolta în chip la fel de fericit ca pictor, muzician ori poet, şi cu toate că a păstrat o ascuţită sensibilitate faţă de toate aceste arte şi-a dat seama că doar ca pictor se poate exprima pe deplin. Trupeşte, a fost un om deosebit de firav; nu era în stare să digere decît o singură masă pe zi şi suferea de o chinuitoare boală de piept. În schimb, energia sa spirituală era

nemărginită și i-a susținut trupul plăpînd vreme de șaizeci și cinci de ani.

Avea o înfățișare cu totul remarcabilă, despre care ne-au rămas cîteva descrieri faimoase. Gautier l-a întîlnit prima oară în 1830 și vorbește despre chipul său de o paloare măslinie, buclele negre revărsate, ochii felini și pătrunzători, sprîncenele arcuite, buzele subțiri și delicate puțin retrase de pe dinții superbi, bărbia puternică — o fizionomie pe de-a întregul corespunzătoare unei « frumuseți sălbatice, stranii, exotice, aproape tulburătoare ». Baudelaire îi înfățișează temperamentul ca pe un « ciudat amestec de scepticism, politețe, *dandy*-ism, înflăcărare, viclenie, despotism și în cele din urmă un anumit gen de gingășie și tandrețe cumpătată care întotdeauna întovărășește geniul ». În același timp, după aparență, spune Baudelaire, era doar un om luminat, un *gentleman* desăvîrșit fără prejudecăți și fără pasiuni, și în această privință îl compară cu Mérimée — aceeași aparentă indiferență, puțin afectată, aceeași mască de gheață ce acoperea o sensibilitate sfioasă și pasiunea înflăcărată pentru tot ce este bunătate și tot ce este frumusețe. Așa cum se întîmplă cu mulți oameni de geniu, una dintre preocupările sale de căpetenie era deghizarea geniului propriu, un astfel de gest fiind necesar pentru a-i asigura puțin timp pe care să-l petreacă numai cu sine însuși.

Delacroix a călătorit destul de mult, deși totdeauna Italia a ocolit-o din principiu; simțea, și pe bună dreptate, că geniul său este în asemenea măsură opus celui al maeștrilor italieni, încît o înfruntare cu ei l-ar fi compromis. Geniul lui era esențialmente nordic. În 1825 a vizitat Anglia și a devenit un anglofil entuziast. Și într-adevăr, patru englezi au exercitat o influență hotărîtoare asupra vieții lui: Shakespeare, Byron, Constable și Bonington. La Shakespeare și Byron a găsit acel tip de imaginație creatoare care reprezenta adevărata sa inspirație, iar la Constable și Bonington (în primul rînd la Constable) a aflat o pictură ce putea să-i dezvăluie tehnica adecvată pentru a da expresie stilului său imaginativ. A fost un admirator al întregii școli engleze și niciodată n-a putut să ierte felul cum erau trecuți cu vederea, în Franța, niște artiști de talia lui Reynolds, Gainsborough și Hogarth, sau chiar alții mai puțin importanți, ca Wilkie, Etty și Haydon, la care el însuși a găsit cîte ceva de imitat și de admirat.



Scanned with CamScanner

Alte două călătorii au exercitat asupra sa o influență profundă. În 1832 a fost prin Maroc și prin Spania, iar în 1838 prin Belgia și Olanda. Din sud a adus cu sine un anumit simț voluptos al culorii; în nord a întîlnit geniul masiv al lui Rubens. În cele din urmă Rubens a devenit autenticul său maestru; numai în acea frenezie și animală abundență flamandă a putut el afla vreodată contraponderea propriei lui abundențe de energie spirituală.

La vîrsta de douăzeci și trei de ani s-a pictat pe sine însuși în personajul lui Hamlet. La douăzeci și patru a început să-și scrie însemnările zilnice, iar aceste însemnări constituie un document de interes excepțional — nu numai un volum de confesiuni ce pot rivaliza cu ale lui Rousseau prin sinceritate și autorevelație, ci totodată și sediul unora dintre cele mai profunde teze de critică artistică și literară ce s-au publicat vreodată. Înșirîndu-i calitățile, Baudelaire plasează pe primul loc universalitatea preocupărilor. Pictor îndrăgostit de propria-i meserie, Delacroix era totodată, scrie Baudelaire, un om de cultură generală, spre deosebire de alți artiști moderni, dintre care cei mai mulți nu erau decît pictori — jalnici specialiști, de toate vîrstele, ori simpli meseriași ce făureau unii imagini academice, unii fructe, și alții animale. Delacroix iubea totul, știa să picteze totul, și își deschidea mintea în fața oricărui gen de impresii. Însă prin filozofia și ideile critice exprimate în însemnările zilnice, Delacroix își dezvăluie derutanta dualitate a geniului, căci aici întreaga sa admirație se îndreaptă către ordine, către rațiune și claritate — într-un cuvînt, către clasicism. Baudelaire vede în asta o caracteristică a tuturor marilor artiști care, cînd fac critică, simt necesitatea de a lăuda și de a analiza cu nestăpînită voluptate tocmai acele calități ce le sînt de cea mai mare trebuință în ipostaza de creatori, calitățile ce sînt exact antiteza celor cu care au fost din abundență înzestrați. Toate acestea nu fac decît să arate cît de dificil este, în cazul unui talent de talia lui Delacroix, să folosești etichetări partizane cum sînt acelea de « romantic » și « clasic ». Fiindcă în aceeași măsură în care un geniu depinde de trăsăturile fizice și emoționale ale unui tip, el se va strădui să creeze trăsăturile intelectuale ale celuilalt.

Delacroix a fost unul dintre pictorii cei mai prolifici, dar în întreaga sa activitate a lucrat izolat, chiar tainic. Avea o

uriașă putere de muncă, și după ce își consacra ziua întreagă lucrului în atelier, ori vastelor picturi murale cărora le acorda o atît de mare parte din timpul său, seara revenea la aceeași subjugătoare pasiune, și ar fi socotit drept zadarnic irosită, spune Baudelaire, ziua cînd nu și-ar fi petrecut seara lîngă foc făcînd schițe la lumina lămpii, așternîndu-și pe hîrtie visurile și proiectele, însemnînd aspecte de viață pe care întîmplarea i le scosese în cale, sau copiind uneori desene ale altor artiști temperamental cu totul deosebiți de el. Era stăpînit de pasiunea de a lua note, de a schița în împrejurări dintre cele mai neașteptate, chiar atunci cînd se afla în vizită la vreun prieten. « Adevărul este, mărturisea Baudelaire, că în ultimii ani ai vieții, tot ce ar putea fi numit plăcere dispăruse din existența lui, o unică, nepotolită, extenuantă și teribilă pasiune luîndu-i locul — munca — o muncă ce nu mai era doar simplă pasiune, ci mult mai potrivit ar fi putut fi denumită furie».

Și ca stăpînit de furie a pictat. Disprețuia exactitatea meticuloasă a unui David ori Ingres. Nu era de loc pedant, iar una dintre cele mai caracteristice fraze ale sale este: « Adevărata Romă nu mai poate fi găsită la Roma». Cînd începea să picteze un subiect, avea grijă să pună la punct cu multă luare-aminte toate pregătirile necesare și probabil să picteze multe studii preliminare; însă în clipa cînd ajungea la tabloul final, toate acestea erau date la o parte și picta, după cum chiar el a spus-o, doar cu imaginația. În jurnalul său există un foarte interesant pasaj în care vorbește despre metodele folosite și cu toate că e prea lung pentru a putea fi citat în întregime, nu mă pot opri să reproduc cîteva fraze revelatoare:

« Acest proces de idealizare se desfășoară rămînîndu-mi aproape necunoscut, atunci cînd pictez din nou o compoziție bazată pe propria-mi imaginație. Cea de a doua ediție este totdeauna confruntată cu un ideal indispensabil și corectată; ajungem astfel aproape de ceva ce pare a fi o contradicție, dar care în realitate explică pentru ce o execuție prea detaliată, cum e aceea a lui Rubens, de pildă, nu poate să se împace cu efectul imaginativ. O astfel de execuție se bazează pe o temă perfect idealizată; masa detaliilor ce se furișează pe pînză, datorită imperfecțiunilor memoriei, nu poate nimici acea simplitate, de un interes cu totul diferit, care a fost pentru prima oară aflată în exprimarea ideii; și, așa cum am văzut în cazul lui Rubens, libertatea de execuție suplinește

orice neajunsuri datorate excesului de detalii». (*Jurnal*, 12 octombrie 1853).

Pictura era pentru Delacroix ca un fel de alt element vital şi poate că numai Rubens înaintea lui şi Matisse după el au mai folosit pictura în acelaşi mod direct — adică nu ca pe un mediu în care gîndirea este în mod deliberat transpusă, ci ca pe o activitate instinctivă ce merge în acelaşi pas cu însuşi procesul gîndirii. Distincţia poate să pară subtilă, dar este probabil asemănătoare cu aceea dintre compoziţia elaborată şi improvizaţia din muzică, presupunînd bineînţeles că interpretul care improvizează s-a disciplinat mai întîi pe sine însuşi prin trudnice exerciţii elaborate. Analogiile muzicale sînt destul de potrivite în cazul lui Delacroix, care a fost un mare iubitor al muzicii şi deseori vorbeşte despre paleta sa ca şi cînd ar fi fost un portativ pe care compunea armonii. În ce priveşte coloristica, îi datorează mult lui Constable şi el a fost cel dintîi care a recunoscut-o; însă Delacroix l-a depăşit pe Constable, iar metodele folosite de acesta din urmă pentru analizarea naturii au fost utilizate de Delacroix pentru o sinteză imaginativă creată de el însuşi. Îi plăcea să spună că natura nu-i decît un dicţionar; ne adresăm naturii pentru a afla tonul potrivit, forma specifică, exact aşa cum ne adresăm dicţionarului pentru a afla sensul precis al unui cuvînt, scrierea corectă sau etimologia lui; dar nu socotim dicţionarul o compoziţie literară ideală pe care trebuie s-o copiem, şi nici natura nu trebuie considerată un model ce se cere copiat de către pictor. Pictorul cercetează natura pentru a găsi sugestii şi mai cu seamă «dominanta»; însă armonia creată de el pe această bază este opera imaginaţiei sale, şi numai a ei.

Comparat cu Constable, al cărui colorit provine din dimineaţa lumii, Delacroix apare întunecat şi neguros. Timpul n-a fost binevoitor cu pînzele sale şi imediat îţi dai seama de o oarecare întunecime generală ce n-a făcut probabil parte din intenţia originară a pictorului. Dar pe acest fond întunecat, culorile mai luminoase, în special diferitele nuanţe de roşu şi albastru, strălucesc ca nişte giuvaeruri. Culoarea lui Delacroix nu trebuie judecată după nici un criteriu preconceput, natural, ori de alt fel, ci acceptată ca expresie a unei intuiţii personale, o armonie justificată prin intensitatea concepţiei imaginative care o diriguieşte.



Scanned with CamScanner

Picturile lui Delacroix se împart în trei ori patru grupuri distincte. Așa sînt portretele, remarcabile prin uimitoarea lor acuitate psihologică, adesea învecinate cu caricatura (ca portretele lui Paganini și George Sand); vin apoi piesele istorice, subiecte vaste și ambițioase alese din literatura romantică pentru care a avut o atît de mare simpatie; cîteva peisaje cu conținut pur liric; în fine, un alt grup, cel mai caracteristic dintre toate, în care vedem două fiare încleștate în luptă, sau dacă nu două fiare atunci om și fiară, ori om și înger, sau pur și simplu om și om. Nu încape nici o îndoială că în acest fel Delacroix dădea glas (nu interesează dacă în chip conștient ori inconștient) unui conflict interior pe care în mod foarte simplu l-am putea numi conflict între rațiune și imaginație, o luptă în a cărei încordare Delacroix însuși își afla principiul creator după care să se ghideze.

**71. Impresioniștii.** Influența lui Constable asupra dezvoltării generale a picturii europene nu s-a încheiat cu Delacroix. După Delacroix a venit Edouard Manet, iar revoluția adesea asociată din comoditate cu numele său este una dintre cele mai profunde din istorie, nu numai în pictură, ci în toate sectoarele activității umane. În realitate Manet este doar punctul în care o evoluție lentă și irezistibilă își atinge apogeul; dacă trebuie neapărat să recunoaștem unui om mai multe merite decît altora în inițierea acestei uriașe schimbări petrecute în viața noastră (căci pînă la urmă aici se ajunge, fiindcă lumea ne-a fost dezvăluită într-o altă lumină), atunci este vorba de acel englez trăznit, care dintr-o dată a pășit afară din atelier, în vînt și ploaie. Dar Constable n-a fost un revoluționar conștient; a fost mai degrabă acel soi încăpățînat de individualist care, descoperind în sine o altă gamă de sensibilitate, transformă lumea fără să-și dea seama. A fost tot atît de naiv ca și Henri Rousseau, deși infinit mai îndemînatec. Manet a fost orice, numai naiv nu. Era la fel de individualist, la fel de conștient de arta lui, ca și Constable; însă realismul la care Constable a ajuns prin simpla studiere obiectivă a lumii vizibile a fost însușit de Manet ca ideal subiectiv. Încă din fragedă tinerețe a anunțat că are de gînd să picteze ceea ce vede el, nu ce le-ar plăcea altora să vadă. A înțeles repede că problema este de natură tehnică, și numaidecît s-a înhămat la o lungă și laborioasă cercetare a metodelor folosite de

marii maeştri; şi a aflat, mai cu seamă în Spania şi în picturile lui Goya şi Velázquez, anumite indicaţii cu privire la metodele pe care trebuia să le adopte.

Spunînd că impresionismul a plasat o prismă în faţa naturii formulăm, probabil, un rezumat judicios al mişcării. Începînd cu Leonardo, în Europa a luat naştere o tradiţie potrivit căreia plasticitatea unui obiect, adîncimea ori tridimensionalitatea sa erau redate prin gradaţii de umbră sau, pentru a folosi cuvinte mai obişnuite, prin diferite cantităţi de vopsea neagră. Pictura devenise nu o copie a naturii, dar un truc cu ajutorul căruia se reprezenta o impresie generală asupra ei. În privinţa luminii şi umbrei, convenţiile folosite de un artist baroc cum a fost Caravaggio sînt în realitate exact tot atît de arbitrare ca şi convenţiile unui cubist modern; unica deosebire constă în aceea că un Caravaggio doreşte să ne ofere ceva mai dinamic decît natura, iar cubistul ceva mai static. Unul intensifică, celălalt abstractizează.

Impresionismul mergea către static, deşi Manet însuşi ar fi refuzat să gîndească astfel. Însă « ucidem ca să putem diseca», şi nu poţi analiza fără ca în acelaşi timp să şi opreşti în loc. Manet însuşi era atît de uman în simpatiile sale, încît niciodată n-a fost dispus să sacrifice umanitatea subiectelor de dragul unui realism de suprafaţă, şi cu atît mai puţin de dragul unei dogme ştiinţifice. O astfel de precauţie nu mai apare tot atît de evidentă la unii dintre urmaşii săi. Limita a fost atinsă prin poantilismul unor Georges Pierre Seurat şi Paul Signac. Aceşti doi pictori au cercetat problema luminii şi culorii într-o manieră cu totul ştiinţifică. Şi-au redus paleta la culorile primare ale spectrului şi obţineau efectul de lumină şi umbră, ca şi pe cel al culorilor derivate, prin aplicarea unor minuscule pete de culori primare. Manet arătase ce se poate obţine prin folosirea culorii pure, dar Seurat şi colegii săi postimpresionişti au fost aceia care de fapt ne-au definit culoarea, ne-au făcut să înţelegem întreaga ei semnificaţie şi importanţă, şi, ca urmare, au aruncat o umbră retrospectivă asupra a trei veacuri de pictură. Purtaţi de entuziasm, au mers prea departe; au fost atît de absorbiţi de problemele lor ştiinţifice, încît au uitat că, la urma urmelor, arta este o problemă artistică — vreau să spun că orişice legi ar folosi artistul pentru a-şi transfera impresiile individuale dinăuntru în afară (cu scopul de a da expresie obiectivă sensibilităţii sale

intime), trebuie oricum să ajungă la un rezultat final care rămîne unic și nemijlocit în forța sa de seducție. El nu trebuie să se aștepte că privitorul va judeca tabloul finit după mărimea ori genul efortului cheltuit în realizare. Artistul este obligat nu numai să îndepărteze orice schelărie, dar trebuie să aibă grijă ca neapărat construcția să apară drept o unitate atît de spontană, încît să pară că n-a avut niciodată nevoie de așa ceva. Multe tablouri ale postimpresioniștilor sînt asemănătoare cu anumite broderii ori sculpturi în fildeș chinezești pe care nu le putem privi cu seninătate fiindcă nu ne putem împiedica să ne gîndim la ochii brodeurului sau la neomeneasca răbdare a sculptorului.

În unul din aforismele sale, Paul Valéry vorbește despre natura neconcludentă a picturii și afirmă că ar deveni comparativ simplă dacă obiectul ar fi acela de a da iluzia scenei vizibile ori de a înveseli ochiul și mintea printr-un fel de distribuție muzicală a culorilor și formelor. Dar în realitate procesul este mult mai complicat. În orice tablou de mare clasă veți afla un întreg sistem de valori, unele științifice, altele formale, altele spirituale. « Artistul adună, acumulează și compune *într-un mediu material* o sumă de dorințe, intenții și condiții primite din toate colțurile cugetului și făpturii sale. E preocupat cînd de model; cînd de culori, de uleiuri, și de tonuri; cînd de carnea însăși, cînd de pînza care îi primește vopseaua. Însă toate aceste preocupări independente sînt în mod obligatoriu reunite în actul picturii, și toate aceste momente distincte — împrăștiate, urmărite, recîștigate, ținute în suspensie, iarăși pierdute — toate se alcătuiesc laolaltă, sub mîna sa, și formează un tablou. »

Nimic nu este mai subtil, mai triumfător în urmărirea evanescentului, decît pînzele reprezentative ale impresionismului și postimpresionismului. Ele constituie expresia desăvîrșită a *lirismului* sau complexității naturii, a acelei frumuseți ce apare și se pierde o dată cu variațiile luminii. Este o poezie minoră, însă atît de dulce încît nu ne putem închipui o lume care s-ar lipsi de ea. Pionieri ca Seurat și Signac vor fi totdeauna ținuți în mare cinste; alții, ca Manet, Monet, Camille Pissarro și Pierre Bonnard (pentru a nu pomeni decît vreo cîteva nume celebre) vor deveni mai limpezi și mai acceptabili cu trecerea anilor. Dar este încă de pe acum evident că ei nu ajung să depășească lirismul, să depășească fru-

museţea de suprafaţă, şi să iasă la largul superbei *banalităţi* a marei arte.

**72. Renoir.** Dar există un Renoir. Renoir este aproape banal. Nici un artist din ultima sută de ani n-a fost atît de liber de orice reflexiuni asupra propriei sale activităţi, cum a fost Renoir. Nici măcar cuvîntul « artist » nu-i plăcea, şi prefera să i se spună pictor. Afirmaţiile sale caracteristice îi exprimă modestia şi lipsa de afectare în tot ce privea meşteşugul propriu. « Mi-am petrecut viaţa distrîndu-mă cu aplicarea culorilor pe pînză », spunea el. Sau: « Cred că n-am făcut lucruri chiar aşa de proaste din pricină că am muncit cu atîta îndîrjire ».

Auguste Renoir s-a născut la Limoges, în Franţa, în anul 1841. A murit la Cagnes, în 1919. A fost odrasla unor părinţi săraci şi în cea mai mare parte autodidact. La vîrsta de doisprezece ani era pictor de porţelan şi după părerea mea unele calităţi ale stilului deprins la început s-au păstrat de-a lungul întregii sale dezvoltări. Era un stil cu desăvîrşire personal; nici un alt artist nu poate fi identificat cu atîta certitudine, atunci cînd semnătura lipseşte. Şi cu toate acestea, a fost cel mai tradiţionalist dintre toţi marii artişti ai vremii sale. S-ar putea ca ucenicia timpurie într-un meşteşug să-l fi făcut să înţeleagă valoarea sîrguinţei, a muncii atente şi a fineţei. Orice artă începe cu consacrarea hotărîtă şi conştientă a însuşirilor proprii puse în slujba unei datorii copleşitoare. S-a întîmplat ca acest meşteşug al picturii pe porţelan să aibă o anumită influenţă asupra paletei sale personale, deoarece culorile aplicate pe opacitatea intens albă a materialului capătă o voluptate ce este tocmai efectul pe care Renoir a izbutit să-l realizeze pe pînză. S-ar putea, de asemenea, ca asocierile dintre pictura pe porţelan (şi pictarea evantaiurilor, fiindcă Renoir s-a îndeletnicit şi cu asta) şi scenele pastorale create de un Boucher şi Watteau să fi îndrumat sensibilitatea lui Renoir către realizările caracteristice ale picturii franceze din secolul al optsprezecelea. Renoir este ultimul reprezentant al unei tradiţii ce coboară direct de la Rubens la Watteau.

Mai mult decît atît, Renoir este totodată şi unul dintre cei ce ne cuceresc. El se plasează alături de Cézanne, de Manet şi de postimpresionişti, nu alături de Puvis de Chavannes, de prerafaeliţi şi de Academia Regală. Chiar şi în sens pur

comercial, el este probabil cel mai prețuit dintre toți artiștii veacului al nouăsprezecelea. Se știe că în 1878 cîteva dintre tablourile sale s-au vîndut cu patruzeci sau cincizeci de franci; în 1928 unul dintre ele a trecut în America pentru amețitoarea sumă de 125.000 de dolari. Dar astfel de sume nu trebuie să ne intimideze; n-au nici o legătură cu valorile estetice. Ce e drept, nu încape îndoială că anumite aspecte lăturalnice ale artei lui Renoir — faptul că de cele mai multe ori a pictat femei și nu altceva, «drăgălășenia» paletei sale, simplitatea subiectelor — vorbesc în sprijinul său mai puternic decît acele aspecte de formă și simțire care constituie adevărata forță a artei lui.

Dar, în cazul lui Renoir, sublinierea elementului formal ar fi o greșeală. Cîteva dintre tablourile sale, și *Umbrelele* de la Tate Gallery este unul dintre ele, sînt fără îndoială minunat compuse, însă altele nu au nici un fel de compoziție. Renoir n-a făcut parte dintre pictorii « arhitecturali » ai domnului Wilenski; de regulă, în fața unui tablou de al său atenția privitorului nu este captată de structură, ci de suprafață. Renoir are o extraordinară sensibilitate față de suprafața lucrurilor, în mod special față de suprafața carnației delicate și a petalelor de floare. Flori și tonuri carnale ca de floare ale unui trup de femeie sau de copil — Renoir aproape că nici n-a pictat vreodată altceva; și se spune că adeseori întrerupea pictarea unui nud pe jumătate terminat și se apuca să picteze trandafiri, mulți trandafiri, pînă cînd prin acest exercițiu izbutea să afle cum anume poate obține luciul subtil al pielei modelului.

Renoir a dus o viață tihnită și retrasă. Se mulțumea doar cu grădina și tovărășia familiei. Și cu toate astea greu ar putea fi găsit un alt pictor din veacul trecut care să oglindească atît de fidel viața și spiritul epocii sale. Cînd, împins de curiozitate, un student din viitor va cerceta tablourile create în această epocă pentru a afla cîte ceva despre aspectele vizuale ale vieții de atunci, cu foarte mare greutate va găsi ceva semnificativ la Cézanne, la Gauguin ori la Van Gogh; va găsi multe stranii aspecte mărginașe la Monet, Manet și Toulouse-Lautrec; dar numai la Renoir va putea să afle culoarea, veselia și caracterul vieții de toate zilele. În acest sens, Renoir este cel mai reprezentativ pictor al vremii sale.

**73. Cézanne.** Totuși, în adevăratul sens al cuvîntului, nu la fel de reprezentativ ca Cézanne. Într-o bună zi, cu două-



Scanned with CamScanner

zeci de ani în urmă, generația din care fac parte s-a trezit din copilărie ca să audă larma unei îngrozitoare încăierări, iar cînd am întrebat despre ce anume era vorba, ni s-a răspuns: « Cézanne, ăla! » După cîte înțelegeam, pictorul murise de vreo patru ani, dar o selecție reprezentativă din operele sale fusese pentru prima oară prezentată la expoziția de pictură postimpresionistă de la Grafton Gallery. Ideile estetice ale celor mai mulți dintre oameni fuseseră profund ultragiate și cu toate că năvălitorii făcuseră unele progrese, lupta încă se mai desfășura cînd un nou și mult mai serios război ne cuceri atenția. Părerea mea personală este că aceia dintre noi care eram prea tineri ca să participăm la războiul critic din 1910 ne-am reîntors în 1919 ca să-l găsim pe Cézanne printre maeștrii consacrați și am avut impresia că se află la locul său firesc. Poate că atunci devenise posibil să te plasezi la distanța cuvenită, iar Cézanne ne-a apărut pur și simplu ca rodul normal al unei tradiții statornicite istoricește încă de Constable și Delacroix. *Paul Cézanne* al lui Ambroise Vollard a fost publicat în 1919, iar această carte a creat pentru noi o figură legendară foarte mult asemănătoare cu Johnson al lui Boswell. Este adevărat că domnul Vollard a fost criticat; i s-a adus acuzația că a făcut din Cézanne un fel de prost al satului. Critica este îndreptățită dacă pornim de la presupunerea că un prost al satului nu poate fi totodată și mare artist, deși în realitate « prostul satului » este o formulă mult prea tare în legătură cu felul cum domnul Vollard l-a înfățișat pe Cézanne. Ceea ce ne înfățișează de fapt domnul Vollard este figura unui țăran arțăgos care nu-și dă seama, și prin urmare nici nu se rușinează de provincialismul său, un om care disprețuiește agerimea de minte, însă dispune de un viguros umor rabelaisian, aparent copilăros în toate treburile vieții, dar extrem de inteligent atunci cînd este vorba de orice privește arta lui. Cu toate contradicțiile sale, acel Cézanne care apare din anecdotele domnului Vollard reprezintă un convingător portret al artistului.

Este limpede că în natura lui simplă există ceva foarte complex: un straniu amestec de aroganță și sfiiciune, de franchețe și fire ascunsă, și într-un astfel de conflict putem găsi o explicație a dezvoltării sale artistice. Ca tînăr arogant, nerăbdător să dea glas unei exuberanțe baroce cam ostentative, poate fi pe deplin înțeles; numai că e greu să fii baroc după

ce a trecut moda, ca să spunem așa. Delacroix o făcuse, și o făcuse în chip strălucit; însă Delacroix dispunea de o inspirată stăpînire a mijloacelor pe care n-a avut-o niciodată Cézanne. Delacroix însuși s-a înfățișat pe sine ca pictînd totdeauna « parcă sub puterea unei vrăji, ca șarpele în mîna îmblînzitorului ». Cézanne era vrăjit de poezia ori lirismul viziunilor sale, dar nu în primul rînd de alunecarea penelului pe pînză. Tablourile sale de început, dintre care unele au fost reproduse în studiul lui Roger Fry consacrat artistului *(Cézanne — a Study of His Development)* sînt interesante în raport cu cariera lui de mai tîrziu, dar mă îndoiesc că s-ar fi auzit vreodată de ele, dacă acest straniu tînăr n-ar fi fost însuflețit de o voință uluitor de puternică.

Cézanne și-a dat seama că cel mai greu lucru de pe lume este să dai expresie directă unor concepții vizionare. Nestăvilită de un model obiectiv, mintea doar se împleticește pe întinderea unei pînze. Poate obține o anumită forță, o anumită vitalitate; dar va fi văduvită nu numai de verosimilitate, ceea ce e de mică importanță, ci și de acea împletire laolaltă a formei și culorii într-o armonie coordonată, care este esența marii arte. Cézanne a ajuns să înțeleagă că pentru a obține o astfel de armonie artistul trebuie să se bazeze nu pe viziunea, ci pe senzațiile sale. Realizarea concretă a senzațiilor — asta a devenit deviza lui Cézanne. Și ea echivala cu o convertire autoimpusă: o reînnoire spirituală. Viziunea dinamică a romanticilor trebuia transformată în viziunea statică a clasicismului.

« Să știi, domnule Vollard — spunea într-o zi Cézanne — că pictura este pentru noi tot ce poate fi mai important. Cred că în fața naturii devin mai lucid. Din nenorocire însă, în ce mă privește, realizarea concretă a propriilor mele senzații este totdeauna foarte chinuitoare. Nu pot atinge intensitatea care mi se creează în simțuri; nu pot atinge acea superbă bogăție de colorit care însuflețește natura. Totuși, ținînd seama de senzațiile mele de culoare, îmi pare rău că sînt atît de bătrîn. E trist că nu sînt în stare să prind multe dintre nuanțele senzațiilor și ideilor mele. Uită-te la norul de colo — mi-ar place să fiu în stare să-l pictez. Da, Monet, el ar putea. Are vîna trebuitoare. » Cred că Cézanne întreg se află în aceste cuvinte: sfiiciunea sa (era arogant numai în fața oamenilor, nu și în fața naturii), nemărginita lui răbdare (era capabil să pretindă literalmente sute de ședințe pentru un

portret) şi încercarea de a stabili cea mai înaltă funcţie a artistului *(Je crois que je deviens plus lucide devant la nature* *). Cu un alt prilej, într-o discuţie cu domnul Joachim Gasquet, Cézanne a spus: « Tot ce vedem este împrăştiat şi dispare. Natura e veşnic aceeaşi, dar din ea nu rămîne nimic, nimic din ce vedem. Arta pe care o creăm ar trebui să dea naturii fiorul continuităţii împreună cu aparenţa tuturor schimbărilor ei. Ar trebui să ne dea putinţa de a sesiza natura ca eternă ». Această credinţă după care în spatele diverselor aparenţe se află o unică şi trainică realitate şi că funcţia artistului este de a dezvălui o astfel de realitate — reprezintă o concepţie metafizică despre pictură; dar este o concepţie care pune arta pictorului în legătură cu tot ce este mai măreţ în poezie şi în filozofie.

**74. Van Gogh.** Cézanne a căpătat consistenţă încă de la început, şi pe măsură ce ne depărtăm de secolul al nouăsprezecelea, figura lui Vincent Van Gogh pare să se detaşeze de reputaţiile înşelătoare ale epocii şi să se înscăuneze trainic alături de Cézanne. În mare măsură acest lucru nu se datoreşte vreunor progrese deosebite în aprecierea picturii lui, ci unei mai intime cunoaşteri a caracterului său. Cele trei volume de scrisori adresate fratelui ** constituie o uluitoare revelaţie a tragicei măreţii ce domină viaţa acestui modest pictor. Cu greu ne-am putea închipui că publicul are să citească întreaga poveste, aşa cum este ea, plină de amănunte ce n-ar izbuti să intereseze decît pe un coleg de breaslă, însă o selecţie ar constitui una dintre cele mai impresionante şi îndrăgite cărţi din literatura modernă. Avem aici o veritabilă « Călătorie a pictorului », dar la al cărei capăt nu se află Cetatea cerească, ci doar haosul şi neagra deznădejde — nebunia şi nimicirea de sine a unui geniu pierdut într-o lume rece şi neînţelegătoare. E o istorie întunecată şi deznădăjduită, dar din care se înalţă slava unei crîncene încleştări spirituale, triumful unei perseverenţe fără margini şi frumuseţea unei izbînzi nemuritoare.

Pentru a-l minimaliza pe Van Gogh s-a spus că ar fi rămas toată viaţa lui doar un desenator — că şi-a pictat tablourile

---

* Cred că devin mai lucid în faţa naturii.

** Publicate de Messrs. Constable, Londra, 1927—1929 (n.a.)

așa cum alții își creionează schițele, că ideile sale au rămas doar idei de desenator în peniță. Asta, după cîte cred eu, înseamnă a privi arta dintr-un punct de vedere mult prea tehnicist — ca și cum am spune despre Shakespeare că a rămas toată viața un dramaturg în vers alb și niciodată n-a izbutit să atingă strălucirea epică a unui Ossian. Deși mijloacele alese de un artist pot să aibă oarecare influență asupra registrului expresiei sale, ele nu-i pot altera calitatea, iar un geniu poate realiza cu o coadă de mătură mult mai mult decît un biet amator care ar avea la îndemînă toate înlesnirile oferite de un atelier desăvîrșit înzestrat. Acest element căruia uneori îi spunem geniu, alteori personalitate, și care totdeauna spulberă pînă la urmă orice pretenții de exactitate în critică, poate fi cercetat în cazul lui Van Gogh la fel de bine ca și în oricare altul. Însă cercetîndu-l nu-l și explicăm.

Van Gogh și-a început cariera în chip destul de obișnui — ca negustor, făcîndu-și ucenicia la o firmă ce se ocupă cu negoțul de tablouri. Și-a cumpărat chiar și joben. Dar după aceea și-a dat seama că e tare îndrăgostit de fata proprietăresei fără a izbuti să-i cîștige dragostea, iar de atunci caracterul său s-a schimbat. A slăbit și s-a jigărit, apoi s-a apucat să deseneze. De la desen a trecut la lectură, citind mai ales Biblia. În felul acesta a ajuns la un soi de sublimare, iar la vîrsta de douăzeci și șase de ani își stabilise drept țintă idealul lui Renan:

« Pentru a acționa așa cum se cuvine pe lumea aceasta, omul trebuie să se lepede de orice năzuințe egoiste. . . El nu se află pe pămînt numai pentru a fi fericit, se află aici doar pentru a fi cinstit, pentru a săvîrși fapte de seamă în slujba omenirii, pentru a ajunge la noblețe și a depăși vulgaritatea către care existența îi tîrăște aproape pe toți ».

Este cu neputință să înțelegem viața și pictura lui Van Gogh dacă nu ne dăm seama că aceeași viziune a dăinuit în cugetul său pînă în ultima clipă. « Doar pentru a fi cinstit — aceste cuvinte înfățișează întreaga sa activitate, dar cît de greu i-a fost! Există o scrisoare adresată fratelui său în 1880 și în care își mărturisește această deznădăjduită năzuință a spiritului:

« Să nu-ți închipui cumva că tăgăduiesc lucrurile; sînt mai degrabă credincios lipsei mele de credință și cu toate că m-am schimbat, sînt același, iar unica mea grijă este: cum

aş putea fi folositor pe lumea asta, oare n-aş fi în stare să slujesc o anumită cauză şi să fiu bun la ceva, în ce fel aş putea să învăţ mai multe şi să cercetez mai temeinic unele chestiuni? Vezi, asta mă preocupă permanent, iar atunci mă simt înlănţuit de sărăcie, oprit să particip la anumite treburi, iar unele lucruri absolut trebuitoare sînt scoase în afara posibilităţilor mele. Asta este una dintre pricinile pentru care nu poţi scăpa de tristeţe, iar atunci simţi un gol ce trebuie umplut cu prietenie, cu sentimente adînci şi statornice, şi încerci o cumplită descurajare cînd îţi macini propria energie morală, soarta pare să ridice o stavilă în calea instinctelor afecţiunii, iar un val de dezgust se înalţă şi te înăbuşe. Şi atunci strigi: « Pînă cînd, Dumnezeule! »

Să fii doar cinstit şi să trăieşti în tihnă — Van Gogh a constatat că aceste două lucruri sînt incompatibile. Tot ce pretindea era un acoperiş deasupra capului, un pat şi bunurile strict trebuincioase. « Trebuie să trăim, spunea el, aproape ca şi călugării şi sihaştrii, avînd munca drept pasiune supremă şi renunţînd la tihnă». Dar nu-l întîmpinau decît eşecurile şi viaţa îi degenerează într-o unică şi repetată jeluire după bani — bani suficienţi pentru a-şi procura mai întîi vopsele şi pe urmă pîine. Chipul jalnic în care i s-a încheiat viaţa este binecunoscut. Dar a murit încercînd să fie doar cinstit.

Interesul faţă de scopul vieţii conferă creaţiei lui Van Gogh un caracter cu totul deosebit de cel al marilor săi contemporani — Manet, Cézanne, Gauguin şi Renoir. Adevăraţii săi confraţi sînt Rembrandt şi Millet şi pentru amîndoi a nutrit o mare admiraţie. În chip firesc s-a simţit atras de viaţa oamenilor truditori. « Mă pot foarte bine descurca fără Dumnezeu — mărturiseşte Van Gogh — atît în viaţă cît şi în pictură, dar nu pot, aşa bolnav cum sînt, trăi fără ceva ce este mai presus de mine, care e viaţa mea — puterea de a crea. . . Iar într-un tablou eu vreau să spun ceva alinător, aşa cum alinătoare este muzica, vreau să pictez bărbaţi şi femei cu acel ceva ce ţine de eternitate şi care era simbolizat prin aureolă, iar noi ne străduim să-l obţinem prin autentica iradiere şi vibraţie a coloritului. » Dacă mărturisirea de mai sus s-ar fi oprit la « simbolizat prin aureolă» ar fi fost doar sentimentală, însă omul nu poate fi în acelaşi timp şi sentimental şi « doar cinstit», iar pentru a fi doar cinstit Van Gogh şi-a dat seama că era esenţial să descopere un mod de



Scanned with CamScanner

autoexpresie; și cu cît mai înfrigurat și mai cinstit căuta acest mod de expresie, cu atît mai puternic era împins către vigoarea formei, către puritatea culorii, către reînnoirea contactului cu realitatea — către toate aceste însușiri ce alcătuiesc ciudățenia și vitalitatea artei lui.

**75. Gauguin.** Soarta lui Gauguin nu-i chiar atît de sigură. El n-a fost la fel de cinstit cu sine însuși, cum a fost Van Gogh. După *Scrisorile* lui Van Gogh, *Jurnalele* lui Gauguin apar ca insuportabil de înăcrite. Îl înăbușea îngîmfarea. Gauguin, trebuie reamintit, era un artist autodidact. S-a născut la Paris, în 1848, iar în copilărie a petrecut vreo cîțiva ani la Lima, în Peru; așa se face că a fost botezat în soare tropical. A călătorit foarte mult între doisprezece și douăzeci de ani, dar la douăzeci și trei s-a angajat funcționar la o bancă. Totodată a devenit un entuziast pictor amator și a intrat în legătură cu Pissarro. Acuarelele sale din prima perioadă nu au nici un fel de calități deosebite. Posedă sensibilitate și încă de pe atunci trădează interes pentru valențele culorii pure, dar sînt exact ceea ce am avea dreptul să așteptăm din partea unui diletant inteligent care cunoștea ce făceau impresioniștii. Numai că pasiunea sa pentru artă a crescut dincolo de limitele normale. În 1881 și-a părăsit slujba de la bancă, iar în 1882 a plecat împreună cu Pissarro să picteze în Normandia și Bretania, lăsînd pe seama nevestei sarcina de a se îngriji de familie. În copilărie Pissarro fusese în Antile, așa că avea posibilitatea să schimbe cu Gauguin impresii și amintiri despre tărîmuri exotice încărcate de soare și culori. În Gauguin s-a dezvoltat acea nostalgie după primitivism menită să-i hotărască desfășurarea întregii cariere. La început a încercat să și-o satisfacă în îndepărtata Bretanie, și acolo a intrat pentru prima dată în legătură cu Van Gogh. Pe urmă, în 1887, a plecat pe neașteptate în Martinica și a vizitat Antilele lui Pissarro. În anul următor s-a întors în Franța, iar după aceea a venit tragica tovărășie cu Van Gogh la Arles, încheiată cu sinuciderea acestuia. Gauguin s-a reîntors în Bretania, dar în 1891 a vizitat insulele Tahiti, și cu toate că s-a mai întors în Franța pentru un an sau doi, nu s-a mai simțit niciodată fericit în atmosfera supracivilizată a Europei. S-a reîntors în Mările Sudului în 1893 și acolo a rămas pînă în 1903, cînd a murit în insulele Marchize.

În privința lui Gauguin este greu să fii dogmatic. Nimeni nu-i pune la îndoială profunzimea de simțire; sensibilitatea sa, mai ales față de culoare, a fost excepțională. De asemenea, știa bine ce anume vrea să realizeze prin pictură și avea o voință tenace. Talentul lui nu a fost niciodată facil. În *Jurnale* mărturisește că « oriunde mă duc am nevoie de o anumită perioadă de incubație ca să pot de fiece dată afla esența plantelor și arborilor — a întregii naturi, într-un cuvînt, care niciodată nu dorește să fie înțeleasă ori să se supună». Pentru un pictor este singura atitudine potrivită în fața naturii, deși o astfel de modestie din partea lui Gauguin e, poate, puțin cam derutantă. Nu era de fel un om modest, iar asta o dovedește viața sa și o poate înțelege orice cititor al *Jurnalelor*. Numai că — Gauguin însuși o arată — există o deosebire între modestie și mîndria de a fi modest. Mîndria lui Gauguin nu provenea din modestie. La fel, este greu să-l categorisești drept romantic. La o privire superficială s-ar părea că această dragoste pentru primitivism, această dorință de a deveni sălbatec, de a scăpa de civilizație și societate, este o formă extremă de romantism. Numai că *Jurnalele* sînt aspre, sardonice, realiste într-un oarecare sens. Gauguin a alergat către Mările Sudului din pricini mai degrabă senzuale decît idealiste. Era lacom de culoare, de luxurianță, de strălucire a naturii. Simțea că din asemenea elemente ar putea să creeze o artă mai temeinică, chiar mai clasică decît palidele extazuri ale impresioniștilor.

Faptul că într-un anume sens Gauguin n-a izbutit să creeze un stil clasic este îndeobște recunoscut. De obicei, cînd se vorbește despre acest eșec e folosit cuvîntul « decorativ ». Dar de îndată ce începem să prezentăm opera unui artist ca decorativă, înseamnă că de fapt i-am găsit o scuză. Gauguin însuși avea o formulă pe care am putea s-o folosim și noi:

Da, Artă pentru Artă. De ce nu?
Sau Artă pentru Viață. De ce nu?
Sau Artă de Plăcere. De ce nu?
Ce mai tocmeală, cîtă vreme-i Artă?

Și tot la fel, artă pentru decorație — ce contează, atîta vreme cît e artă? A vorbi despre o pictură numind-o decorativă înseamnă a spune implicit că este lipsită de o anume

însuşire pe care am putea-o denumi umană (de vreme ce divinul nu intră în discuţie). De îndată ce îl comparăm pe Gauguin cu Van Gogh, ne izbeşte următoarea deosebire: olandezul este plin de dragoste pentru semeni şi totdeauna se străduieşte să întruchipeze în arta sa această dragoste, la fel cum făcuseră — recunoştea el singur — mari artişti ca Shakespeare şi Rembrandt. Se va spune, probabil, că este voba de o ambiţie literară, neconcludentă pentru viziunea pictorului: ce contează, atîta vreme cît e artă? Dar arta nu este o abstracţie: este o activitate umană ce se poate realiza numai prin intermediul unei personalităţi. Însuşirile acestei personalităţi vor acoperi calităţile abstracte ale artei, şi totodată valoarea artei va depinde de adîncimea sensibilităţii umane. Trăinicia ce rezultă de aici este un bun de care Van Gogh dispune din belşug, dar care, în ciuda seducătoarelor frumuseţi ale operei sale, lui Gauguin îi lipseşte totuşi în chip evident.

**76. Henri Rousseau.** După Cézanne, Van Gogh şi Gauguin, cea mai interesantă figură din istoria artei moderne este Henri Rousseau. S-a născut la Laval (Mayenne) în 1844, ca fiu al unui negustor de fierărie. La cincisprezece ani s-a înrolat în armată şi a slujit vreme de cinci ani ca muzicant în fanfară, luînd parte la Războiul Mexican din 1862—1867. În vremea războiului din 1870 a înaintat pînă la gradul de sergent, iar la încheierea păcii i s-a dat un post de vameş la *l'octroi* * din Paris. Împlinise patruzeci şi unu de ani cînd a început să picteze, însă asta nu înseamnă că dragostea de pictură ar fi fost un impuls tardiv. Nutrise dorinţa asta încă din fragedă tinereţe, dar a aşteptat pînă cînd şi-a dat seama că se poate consacra în întregime artei. Pe urmă a trăit toată viaţa în cea mai jalnică sărăcie, complet absorbit de frigurile creaţiei.

Însă nefericit n-a fost, fiindcă foarte curînd în jurul lui s-a adunat un grup de admiratori inteligenţi. L-a cunoscut Alfred Jarry, poetul care a scris *Ubu-Roi*, iar Guillaume Apollinaire, un poet încă şi mai de seamă, l-a cunoscut de timpuriu şi i-a rămas prieten credincios. Lăsînd deoparte opera, Rousseau era el însuşi o personalitate atrăgătoare. Trăia viaţa unui muncitor de rînd, iar viaţa aceasta a lui a fost atît de

---

* Accizele (fr.)



Scanned with CamScanner

lipsită de întîmplări spectaculoase, încît biografii sînt nevoiţi să recurgă la tot soiul de anecdote pentru a-şi putea umple paginile. Şi toate anecdotele folosite nu fac decît să ilustreze o temă unică: desăvîrşita naivitate a pictorului. Folosesc intenţionat cuvîntul « desăvîrşită», fiindcă nu sînt sigur că ea n-a fost adusă la acest stadiu cu bună ştiinţă. Fiindcă, nu încape îndoială, Rousseau şi-a dat seama de natura acestui atu al său şi l-a cultivat cu rîvnă. Altoită pe o fire mai puţin sinceră, o astfel de pornire ar fi dus la afectare, însă Rousseau era înzestrat cu sensibilitate ascuţită. În Mexic şi-a îmbogăţit mintea cu o mare rezervă imagistică de păsări, animale şi flori, iar atunci cînd, cu douăzeci de ani mai tîrziu, a început să picteze, a zugrăvit direct din memorie scene din pădurile tropicale, şi în memoria sa aceste elemente s-au rînduit singure după sisteme decorative îndrăzneţe, ca şi cum toată vremea subconştientul ar fi lucrat fără încetare, triind şi alegînd din noianul imaginilor pe cele mai semnificative. În tot ce a pictat, Rousseau a urmat metoda pe care experienţa şi instinctul i-o indicau drept cea mai potrivită. Obişnuia să spună că natura este unicul lui maestru, iar acest lucru era adevărat în sensul că nu avea nici un fel de maeştri academici; însă de la sursă nu lua decît materia brută; desenul era o creaţie exclusivă a imaginaţiei sale. Picturile lui au ceva copilăresc, şi asta chiar în esenţa lor. Există de asemenea în ele o realizare ce depăşeşte cu mult sfera posibilităţilor unui copil. Rousseau era simplu, dar în acelaşi timp şi profund, dispunînd de acea adîncă înţelegere a vieţii care este un complex de sensibilitate şi experienţă şi nu are nimic de-a face cu cultura ori capacitatea intelectuală.

**77. Picasso.** Pablo Picasso este adeseori înfăţişat drept cel mai semnificativ dintre pictorii în viaţă, însă e greu de ştiut ce se înţelege prin binecuvîntatul cuvînt « semnificativ». Este oare un pictor semnificativ în mod obligatoriu şi un pictor bun, un om al cărui simţ pentru frumuseţe se exprimă în forme ce vor dăinui fiindcă au valoare universală? Ori pictor semnificativ este doar acela care impresionează un juriu cooptat şi alcătuit din snobi, în cele mai multe epoci dispuşi să aprecieze orice stranie şi şocantă evadare din banalitate? Nu-i de loc uşor de răspuns, şi mai cu seamă în cazul lui Picasso natura proteică a activităţii sale exclude orice

răspuns superficial. A evitat, cu orice preț, manierismul. Picasso poate fi tot atît de uman și caustic ca Toulouse-Lautrec, la fel de scrupulos ca Ingres, la fel de masiv ca Michelangelo și tot atît de sentimental ca Greuze; și poate fi cu desăvîrșire abstract și lipsit de orice valoare în afara simplei reacții fizice față de formă. Totuși, Picasso însuși a afirmat că el nu se schimbă niciodată; că în toate picturile sale trebuie să căutăm aceleași principii de desen; aceleași valori, aceeași obiectivitate.

Picasso s-a născut la Malaga, în Spania, în 1881. Prin urmare aparține unei generații mai tinere decît cea a lui Matisse, care s-a născut în 1869. Îl menționez pe Matisse fiindcă s-ar putea ca unii să-l socotească pe el un pictor încă și mai semnificativ, deși este cert că nu stîrnește aceleași simțăminte de îndoială și nemărturisită consternare. Faima lui Matisse este bine consolidată, chiar dacă importanța artei sale nu-i de loc deplin recunoscută. Dar poartă cu ea o senzație de împlinire; aparține unei tradiții, tradiția lui Cézanne, dusă la o mai profundă intensitate, la o mai completă realizare a viziunii pictorului. În orice caz, Picasso marchează începutul unei noi tradiții, iar jumătate din forța lui de fascinație stă în marea-i capacitate de a ațîța simțămîntul uimirii.

Deși Parisul l-a absorbit (s-a stabilit acolo în 1903), niciodată n-a reușit să-l asimileze. Picasso și-a păstrat integritatea înnăscută, iar asta, așa cum a relevat domnul Uhde în cartea sa *(Picasso et la tradition française)*, este o trăsătură mai mult germanică decît franceză. Cuvîntul « germanică», folosit aici, apare poate cam ciudat, însă domnul Uhde vede o similitudine infrastructurală între geniul grec, cel spaniol și cel germanic: tendința lor comună de a da expresie unei arzătoare dorințe de infinit, de transcendental. Putem fi de acord că în aspectele sale superficiale, în orice caz, maniera lui Picasso este « sumbră în colorit, esențialmente chinuită în inspirație, verticală în tendință, romantică în tonalitate și întruchipînd în întregimea ei spiritul gotic sau germanic». Este greu de presupus că Picasso ar subscrie la o astfel de generalizare. Asemenea oricărui artist modern, și el este în chip necesar un individualist: « Pictez ceea ce văd», e o expresie care îi aparține. Domnul Uhde ar replica probabil, că așa ceva, adică un individualist, nu există pe lume; cu toții dăm glas organizărilor complexe în care am apărut ca unitate dependentă.



Scanned with CamScanner

Există cîteva reflecţii asupra artei atribuite lui Piccasso însuşi. Ele au apărut mai întîi într-o revistă rusească, iar după aceea au fost traduse în franţuzeşte şi publicate în al doilea număr al unei revistei numite *Formes*. Cîteva dintre remarcile sale sînt adresate criticilor. De pildă: « Arta nu are nici trecut şi nici viitor. Arta lipsită de forţa de a se afirma pe ea însăşi în prezent nu va ajunge niciodată să capete fiinţă proprie. Arta greacă şi arta egipteană nu aparţin trecutului: astăzi sînt mai vii decît erau ieri. Schimbarea nu înseamnă evoluţie. Dacă artistul îşi modifică mijloacele de expresie, asta nu dovedeşte că şi-a schimbat şi părerile». Sau altele: « Cubismul nu se deosebeşte în nici un fel de alte şcoli de pictură. Aceleaşi elemente şi aceleaşi principii le diriguiesc pe toate». Şi, pentru a explica mai departe cubismul, avem următoarele maxime: « Natura şi arta sînt două fenomene în întregime diferite». « Cubismul nu este nici sămînţa şi nici germenele unei arte noi: el reprezintă un stadiu în dezvoltarea formelor picturale originale. Aceste forme realizate au dreptul la o existenţă independentă». « Există pictori care transformă soarele într-o pată galbenă, dar există şi alţii care, datorită artei şi inteligenţei lor, transformă în soare o simplă pată galbenă».

Poate că, aşa cum spune Picasso, în artă intenţiile nu au nici o valoare. Singura treabă a pictorului e să picteze, iar opera de artă îl va lua prin surprindere. «*Je ne cherche pas, je trouve* * ». Dar, vorbind nu din punctul de vedere al pictorului şi nici din cel al artistului, ci din punctul de vedere al privitorului căruia i se cere să admire, sîntem obligaţi, în asemenea împrejurări, să cerem a fi apăraţi de personalitatea pictorului. Există tablouri de-ale lui Picasso, mai cu seamă din « perioada albastră» (1903—1905) care ne sfidează cu sentimentalismul lor; există altele, mai recente, în care nu poate fi descoperită nici o urmă de organizare. Cîteodată parcă ţi-ar veni să crezi că ostentativa intelectualizare a unora dintre cele mai geometrice abstracţiuni ale sale nu este decît reacţie faţă de o înclinare mult mai sentimentală. Dar, în afară de asemenea excese, există o sumă de lucrări de o varietate aproape infinită. Chiar şi numai clocotitoarea energie pe care o scot ele la iveală ar putea fi dovadă de geniu, fiindcă numai un mare înţelept, după cum ar spune Blake, poate stărui atît de mult în rătăcire.

* Eu nu caut, găsesc (fr.)

**78. Chagall.** Alături de Picasso, ar trebui să-l considerăm pe Marc Chagall ca artist modern reprezentativ. Într-o carte recentă — *Marc Chagall et l'âme juive*, (Marc Chagall şi sufletul evreesc) — René Schwob merge atît de departe încît îl proclamă hotărît drept cel mai de seamă pictor în viaţă. Chagall s-a născut la Vitebsk, în Rusia, la 1887, din părinţi evrei. O vreme a fost elevul lui Bakst, desenatorul de costume ajuns celebru datorită costumelor desenate pentru baletul rus, dar în 1910 a venit la Paris, iar mai tîrziu a declarat că Parisul este adevărata şcoală a artei şi vieţii sale. S-a reîntors în Rusia în 1914 şi a rămas acolo pe toată perioada războiului şi a revoluţiei, pînă în 1922. În această epocă a întemeiat la Vitebsk o Academie de artă. După aceea s-a întors la Paris, unde a continuat să lucreze.

Opera lui Chagall, deşi are toate şansele să nedumerească ori chiar să-i irite pe acei care găsesc « tendinţe subversive» în tot ce este neobişnuit, trebuie riguros deosebită de opera lui Matisse şi Picasso. Şi asta este, de fapt, tema principală a cărţii domnului Schwob; iar domnia-sa, dovedind în folosirea cuvintelor dificile o dezinvoltură demnă de invidie, nu ezită să numească această însuşire distinctivă a lui Chagall — «dragoste ». Matisse şi Picasso, spune autorul, au ajuns să fie atît de absorbiţi de tehnica artei lor, încît trebuie acuzaţi de o anumită inumanitate. Arta acestora este intelectuală, dar Chagall, cu o sinceritate şi o naturaleţe deplin caracteristice rasei sale, pictează din inimă. El este, de fapt, un liric al picturii, iar tablourile sale îşi găsesc analogiile în poezie. Şi nu se teme să fie numit « literaturizant».

**79. Factorul rasial.** Este locul aici să zăbovim asupra a două elemente interesante. Primul e problema rasei. Poate o fi demodat să admiţi factorul rasial în artă, sau în orice alt domeniu, cu excepţia celui politic, dar cu toate că arta este universală în sensul cel mai autentic şi are în spatele său o foarte complexă istorie a relaţiilor şi influenţelor ce includ nenumărate epoci şi rase, nu-i mai puţin adevărat că anumite tipuri de artă au fost caracteristice pentru anumite tipuri de popoare; iar dacă recurgem la o distincţie ce ia lucrurile foarte în mare, aşa cum ar fi distincţia dintre arieni şi semiţi, găsim în modalităţile lor de expresie estetică diferenţe riguros marcate. De fapt, semiţii nu sînt de loc expresivi prin modalităţi



Scanned with CamScanner

plastice — cu alte cuvinte nu sînt originali sau « creatori » în acest domeniu. Relativ vorbind, nu există o artă evreiască. Prin origine, evreii sînt un neam al deșerturilor, o rasă nomadă, care reacționează prompt la experiențele fizice. Însă artele majore sînt apanajul popoarelor sedentare, a acelor popoare care se statornicesc în orașe și creează o civilizație stabilă, o atmosferă de rafinament. Rasele nomade nu sînt în stare să creeze decît o artă populară, exprimată în obiecte mobile, și arta populară de acest fel are o afinitate cu arta lui Chagall. Dar Chagall a declarat că ea nu-l satisface, și tocmai pentru că este prea exclusivă, această artă exclude rafinamentele civilizației.

Rasa evreiască, deși încă nu are patrie și într-un anume sens a rămas nomadă, a ajuns în mare măsură să fie parte integrantă din cultura europeană. Evreul păstrează încă fundamentala mobilitate temperamentală, neliniștea care i-a caracterizat pe strămoșii săi; dar este închis în sine, refulat. Așa că, destul de tîrziu, se apucă și de arta plastică; iar arta pe care o creează este o artă distinctă. Nu are același respect pentru formă ca arta ariană; evită precizia și staticul. Este esențialmente romantică și nu se rușinează de romantismul ei. Vede în pictură nu un mijloc de a interpreta lumea exterioară, ci o cale pentru a da expresie trăirii interioare. Asta este pricina pentru care folosește tipurile fundamentale de artă individualistă — lirismul și simbolismul.

**80. Lirism și simbolism.** Simbolismul este pur și simplu arta de a alege analogii pentru idei abstracte (un porumbel pentru a reprezenta pacea) și este destul de obișnuit în poezie. Însă lirismul în pictură capătă aspectul unei primejdioase confuzii de categorii. În realitate, folosind cuvîntul « lirism» ne slujim de o analogie. În poezie, lirismul înseamnă un mod *direct* de a da expresie unei stări emoționale; nu încercăm, adică, să raționalizăm această expresie. Nu ne preocupă decît echivalența emoțională a cuvintelor; sensul lor literal poate fi chiar absurd:

Fugi de prinde-o stea fugară,
Fă-i cucutei plod, că-i place.
Unde-s orele ce zboară?
Cin' ți-a spart copita, Drace?...

Şi astfel în pictură, dacă vrem să împrumutăm aceeaşi metodă, vom căpăta ceva cam ca arta lui Chagall — o artă în care armonia rezultă din licărirea irizată a culorilor, culori ce acţionează asupra emotivităţii noastre la fel de inexplicabil ca şi sunetul cuvintelor în nişte versuri lirice; culori ce aparţin nu vreunei scene din natură, ci unei lumi de fantezie inconştientă, o lume de lăutari şi sturzi, de bătrîni siniştri şi Turnul Eiffel, de sori umflaţi şi blajine vite de povară *, o lume de imagini capabile să simbolizeze rodnicia viziunii artistului şi să dea expresie bucuriei sale creatoare.

**80a. Expresionismul.** « Expresie» este un cuvînt important în arta modernă. El poate să nu însemne nimic mai mult decît ceea ce înseamnă în fraza folosită ceva mai sus cu privire la Chagall — prezentarea exterioară a sentimentelor interioare. Dar într-o astfel de prezentare totul va depinde de faptul dacă respectăm sentimentele şi nu ţinem seama de lumea exterioară căreia ele se adresează, sau respectăm lumea exterioară (obiceiurile şi convenienţele ei) şi modificăm în conformitate cu ele maniera noastră de expresie. Pe baza primei ipoteze a luat naştere o întreagă şcoală de artă modernă, căreia i s-a dat drept denumire cuvîntul « expresionism». Este un cuvînt de necesitate fundamentală, ca şi « idealism» ori « realism», şi nu unul cu implicaţii derivate, cum sînt « impresionism» ori « suprarealism». El indică unul dintre modurile fundamentale de percepere şi reprezentare a lumii ce ne înconjoară. După cîte cred eu, poate că nu există decît aceste trei moduri fundamentale — realism, idealism şi expresionism. Modul realist nu are nevoie de nici o explicaţie; el este, în artele plastice, efortul de a reprezenta lumea exact aşa cum se înfăţişează ea simţurilor noastre, fără atenuări, fără omisiuni, fără contrafaceri de vreun fel oarecare. Faptul că un asemenea efort nu-i

---

* *După cum zicea Bursucelul, tot felul de lucruri . . . tot ce începe cu litera I ca de pildă: iarnă, iarbă, imaginaţie, imposibilitate . . . Ştiţi că se zice: « O imposibilitate imposibiloasă».* Iar replica prin care Pălărierul duce la încheiere acest original crîmpei de discuţie poate fi citată spre folosul anumitor critici de artă moderni: *— Aţi văzut vreodată desenată o imposibiloasă? întreabă Bursucelul. — Dacă mă întrebi pe mine — zise Alice, foarte uluită — nu cred. — Atunci nu vorbi! o repezi Pălărierul.* (Fragmentele în cursiv citate din Lewis Carrol: « Peripeţiile Alisei în Ţara Minunilor», Editura Tineretului, 1965, pp. 77—78.)

chiar atît de simplu pe cît s-ar părea e dovedit de o mişcare ca impresionismul, care a pus sub semnul întrebării bazele ştiinţifice ale viziunii normale sau convenţionale şi s-a străduit să fie din ce în ce mai exact în oglindirea naturii. Idealismul, probabil modul de reprezentare cel mai des folosit în arte, porneşte de la baza viziunii realiste, dar în mod deliberat alege şi înlătură unele sau altele din noianul de fapte. După definiţia clasică dată de Reynolds, « În arta picturii există calităţi care trec dincolo de ceea ce se numeşte în mod obişnuit imitaţia naturii. . .toate artele ajung la desăvîrşire datorită unei frumuseţi ideale, superioară faţă de tot ce poate fi aflat în natura concretă». Ochiul artistului, spune el în acelaşi *Discurs* (al treilea), « fiind înzestrat cu darul de a deosebi din aspectul general al lucrurilor defectele întîmplătoare, excrescenţele şi diformităţile, extrage cu privire la forma acestora o idee abstractă mai desăvîrşită decît oricare obiect individual».

Idealismul, după cum se va vedea, porneşte de la o bază intelectuală; Reynolds îşi dă seama că tocmai această demnitate intelectuală, ea singură, este aceea care îl deosebeşte pe artist de simplul meşteşugar. Realismul, am putea spune, se bazează pe simţuri; el înregistrează cît mai fidel cu putinţă ceea ce percep simţurile. Dar psihicul uman cuprinde şi un alt sector pe care îl numim emoţional, şi tocmai emoţiilor le corespunde celălalt tip fundamental de artă. Expresionismul este arta care încearcă să zugrăvească nu faptele obiective ale naturii şi nici vreo noţiune abstractă întemeiată pe aceste fapte, ci simţămintele subiective ale artistului. Ca metodă, ea ar trebui să apară tot atît de îndreptăţită ca şi celelalte două, iar în diverse timpuri şi diverse ţări a fost cea mai comună şi cea mai unanim acceptată formă de artă.

Cele mai strălucite specimene de artă idealistă sînt acelea care aparţin tradiţiei clasicismului elin: Praxitele, Fidias, Donatello, Rafael, Poussin, Reynolds, Cézanne. Pentru oamenii cu înclinaţii intelectualiste aceasta este supremul tip de artă. Ceea ce oamenii din această categorie nu par dispuşi să recunoască este faptul că anumite tipuri de artă modernă, cum ar fi cubismul şi arta abstractă în general, sînt şi ele, după expresia lui Reynolds, idei abstracte mai desăvîrşite decît oricare obiect individual, şi prin urmare îndreptăţite a fi considerate ca artă idealistă.



Scanned with CamScanner

Arta greacă a cunoscut și ea o fază realistă, dar acest tip este mult mai obișnuit în arta egipteană și romană; realismul este de asemenea o fază a Renașterii italiene, însă rămîne în cel mai înalt grad tipic pentru arta Germaniei și a Țărilor de Jos. A primit un puternic imbold din partea școlii naturaliste engleze (în primul rînd Constable), apoi a devenit pedant și chiar absurd în cadrul mișcării impresioniste.

Arta expresionistă este prin definiție individualistă, iar manifestările ei nu pot fi chiar precis delimitate pe epoci și pe țări. Într-o oarecare măsură este mai caracteristică pentru rasele nordice, fiindcă rasele nordice au tendința de a fi mai introspective. Pe de altă parte, o personalitate pur mediteraneană ca El Greco aparține expresionismului, și nici un fel de artă nu este mai expresionistă decît cea a negrilor din Africa tropicală. Putem întîlni o bogată artă expresionistă în Spania (opera unui sculptor ca Morales, de pildă) și nu-i de loc greu s-o afli în Italia. Însă exemplarele cele mai viguroase se găsesc în Nord — cea mai desăvîrșită piesă fiind altarul de la Isenheim, operă a lui Grünewald, aflată astăzi la Colmar. Un artist ca Brueghel oscilează între expresionism și realism, dar Bosch și mulți dintre discipolii săi sînt hotărît expresioniști.

În arta modernă expresionismul este o mișcare distinctă și are foarte puțin sau chiar nimic comun cu cubismul și alte mișcări « abstracte». Van Gogh, nu mai puțin decît oricare altul, este întemeietorul expresionismului modern, însă Edvard Munch a fost probabil cel mai influent reprezentant al său, căci a dat naștere acelei atît de prolifice școli germane astăzi așa de mult căzută în dizgrație, dar care totuși cuprinde artiști de vigoarea unor Emil Nolde, Christian Rohlfs, Max Beckmann *(Ilustrația 52)* și Karl Schmidt-Rottluff. În Franța are doi reprezentanți distinși în Georges Rouault și Marcel Gromaire; în Austria este Oscar Kokoschka, Marc Chagall fiind un exemplu rusesc. În Belgia există de asemenea o puternică mișcare expresionistă care merită să fie mai bine cunoscută (Constant Permeke, Gustave de Smet, Frits van den Berghe și Floris Jespers).

Expresionismul acționează conform sensului literal al cuvîntului; exprimă, adică, emoțiile artistului fără să țină seama de preț — prețul fiind de obicei prezentarea aspectelor exterioare normale printr-o exagerare ori o deformare vecine cu grotescul. Caricatura este o ramură a expresionismului,

și una pe care oamenii o apreciază fără nici un fel de dificultate. Dar atunci cînd caricatura este împinsă pînă la pretențiile și organizarea unei compoziții în ulei, ori ale unei sculpturi — atunci oamenii încep să se revolte. « E ceva dezgustător !» mi-a spus cu furie un oarecare colonel Blimp cînd l-am întîlnit pe scară la o expoziție a lui Rouault. Dar este dezgustător numai dacă rămîi credincios acelei specifice forme de oprimare cunoscută sub denumirea de reguli clasice. Dacă însă, dimpotrivă, socotești că e bine ca din cînd în cînd să dai frîu liber simțămintelor, atunci vei fi recunoscător artistului care îți oferă o supapă de siguranță.

Asta nu înseamnă să afirmi implicit că orice expresie este artă, cu toate că, din întîmplare, tocmai prin această frază a definit Croce arta. Dar în sensul folosit de Croce și în sensul folosit în paragraful de față, expresie nu este atît exprimarea spontană a sentimentelor, cît recunoașterea imaginilor sau obiectelor ce întruchipează sentimentele. Această distincție, fundamentală pentru estetica lui Croce, ne va fi poate de folos în legătură cu cele ce discutăm aici. Iată mai jos un rezumat al uneia dintre cele mai limpezi expuneri a teoriei respective:

Pentru început, scrie domnul E. F. Carritt în *What Is Beauty?* (Ce e frumosul?) Oxford University Press, 1932, poate că ar trebui să stabilim distincția dintre « expresie» și alte lucruri între care se face de obicei confuzie. Mai întîi, nu este simptom. Pot exista multe semne ori consecințe ale simțămintelor, poate că specifice unui anume individ, ori poate ușor de recunoscut de către medici sau alți observatori, dar care nu sînt expresie. Un țipăt sau un vaiet nu este prin sine însuși necesarmente o expresie a durerii, deși în mod obișnuit e un semn al ei. Poate face parte dintr-o expresie dramatică a durerii. Nici nădușirea sau schimbarea de ritm a bătăilor inimii nu sînt expresie. O expresie este un obiect real ori imaginat prin care *percepem* (nu deducem) simțămîntul. În al doilea rînd, expresie nu înseamnă comunicare. Expresia poate rămîne limitată doar la noi înșine. . .Un simplu simptom, ca de pildă un țipăt, poate comunica altora groaza noastră, fie în sensul de a-i molipsi orbește de aceeași groază, fie lăsîndu-i doar să afle că am trăit-o; totuși, nu e nevoie să fie expresiv. În fine, expresia nu este simbol în adevăratul înțeles al cuvîntului. . .Un simbol. . .este un însemn *artificial*, cu

privire la al cărui înțeles s-a creat un consens și acest înțeles nu l-am putea cunoaște dacă nu am ști consensul stabilit.

Expresia care *este* artă, în sensul lui Croce — contemplarea simțămîntului (rememorarea în liniște) mai degrabă decît activitatea mentală ce însoțește simțămîntul însuși — constituie un concept mult mai cuprinzător decît acela pe care l-am prezentat acum. Expresia în sensul acesta mai cuprinzător este baza idealismului și realismului la fel ca și a expresionismului. Dar după părerea mea putem afirma că în cadrul acestui tip de artă în mod specific expresionist, forma de expresie este cea mai apropiată sursei simțămîntului. Simțămîntul este cercetat nu în cadrul unor referințe filozofice care stabilesc ce este lumea, sau ce ar trebui să fie.

**81. Paul Klee.** Aș dori să menționez încă doi artiști moderni care mi se par a reprezenta calități distincte de înțelegere și sensibilitate și prin a sugera noi direcții de dezvoltare ale impulsului artistic. Primul este Paul Klee. Klee s-a născut într-un sat de lîngă Berna (Elveția) în 1879, ca fiu al unui profesor de muzică. A studiat la München, a călătorit prin Italia și Tunisia, iar înainte de război a trăit mai ales la München ori la Paris. Din 1921 a fost profesor la Bauhaus, un fel de «laborator» oficial de artă experimentală înființat mai întîi la Weimar și care se află acum (din 1925) la Dessau. Am văzut desene arhitecturale ale lui Klee de o precizie și frumusețe ce ar putea să mulțumească cele mai severe gusturi academice. Klee este un desenator inegalabil; poate că această afirmație este necesară înainte de a trece la cercetarea operei lui.

Klee trebuie separat de orice mișcare artistică modernă și în mod special de astfel de categorisiri cum ar fi cubist, expresionist ori futurist. Uneori este revendicat de grupul francez cunoscut sub denumirea de suprarealist, dar dacă este cumva vorba de stabilit relații, atunci suprarealiștii sînt cei care au derivat din Klee și nu Klee din suprarealiști. El este cel mai individualist dintre artiștii moderni. La fel ca Chagall, și-a creat propria sa lume — o lume cu propria ei floră și faună stranie, cu propriile ei legi de perspectivă și logică — și în această lume trăiește și își poartă făptura. Pentru englezi, cu dragostea lor față de absurditățile solemne, cu Țările Minunilor și piticii lor, această lume ar trebui să aibă un farmec deosebit. Dar în arta lui Klee nu există nimic inten-



Scanned with CamScanner

ționat comic ori satiric; arta lui este instinctivă, fantastică și naiv obiectivă. Uneori pare copilărească, uneori primitivă, alteori nebunească; însă în realitate nu e de loc vorba de așa ceva, iar cea mai potrivită cale pentru a ne apropia de arta lui Klee este încercarea de a o distinge de aceste tipuri de artă recunoscute.

Unele dintre desenele lui Klee pot fi cu ușurință luate în mod greșit drept desene ale copiilor. Se aseamănă cu astfel de desene prin simplitate, prin liniile lor pure și nervoase, prin reținerea neașteptată a detaliului semnificativ, prin încîntătoarea lor fantezie. Dar există o deosebire de cea mai mare importanță: desenele lui Klee au spirit; ele se adresează unui public inteligent, ele țin să ne spună ceva. Copilul desenează (cel puțin cînd desenează bine) doar pentru el însuși. Poate să ne surprindă prin frumusețea și ciudățenia percepțiilor sale, însă el, unul, este convins de firescul și de naturalețea lor. În foarte mare măsură aceeași deosebire există între arta lui Klee și arta omului primitiv — arta, să zicem, a boșimanilor. Boșimanul urmărește, într-adevăr, o țintă legată de cultul animistic sau magic; și știe bine că va găsi o audiență — tribul respectiv. Prin asta artistul primitiv se deosebește de copil; de Klee se deosebește prin lipsa de rafinament. Publicul lui Klee nu este un public de cult magic — nici măcar unul religios. Este, oricît de mult ar regreta-o el, mai ales un public de înaltă ținută intelectuală. Poate că lucrul acesta n-a influențat în chip conștient arta lui Klee, dar Klee însuși este un intelectual, iar arta produsă de un om este în chip inevitabil influențată de calitatea spiritului său. Aici găsim și cheia deosebirii dintre arta lui Klee și arta celor cu mintea rătăcită. Mintea unui nebun poate fi înțesată cu imagini intelectuale; nebunia lui poate fi compatibilă cu o extrem de interesantă fantezie; totuși, va fi lipsită de un simț al dezvoltării. Fantezia unui nebun e statică, sau cel puțin se învîrte în jurul unui punct fix; fantezia lui Klee este un basm cu desfășurare infinită.

Nu știu precis, dar aș bănui că și Klee, la fel ca suprarealiștii, nu e lipsit de anumite cunoștiințe de psihologie modernă; arta lui e atît de conformă cu psihologia modernă! Un psiholog ca Freud împarte conștiința în trei straturi: conștient, subconștient și inconștient. Subconștientul este acea parte a conștiinței care se află în stare latentă, dar are posibilitatea

de a trece în conştient; inconştientul este acea parte care rămîne înlănţuită din punct de vedere dinamic şi nu are posibilitatea de a trece în conştient decît printr-un tratament terapeutic în stare să dea la o parte forţele de înlănţuire. Aici ne interesează subconştientul, fiindcă el este marele rezervor de imagini verbale sau de reziduuri memoriale din care un artist de genul lui Klee îşi extrage fantezia. Ştim cu toţii că mintea ne este înţesată cu nenumărate înregistrări ale unor percepţii trecute care pot, atunci cînd întîmplător întîlnim asociaţia potrivită, să iasă din nou la suprafaţă, uneori în culori cu mult mai vii, datorită faptului că au stat atît de lungă vreme departe de lumină. Ceea ce noi putem face întîmplător în cursul procesului de gîndire conştientă, un artist poate realiza tot întîmplător în timp ce desenează. Însă Klee nu doreşte să aducă în conştient această lume a inconştientului. Doreşte mai degrabă să sugereze natura unică a acelei lumi — să se statornicească în ea şi să dea uitării lumea conştientului. Vrea să evadeze în lumea reziduurilor memoriale, a imaginilor discontinui, fiindcă aceasta este lumea fanteziei, lumea basmului şi a miturilor. Arta lui Klee este o artă metafizică. Ea pretinde o filozofie a aparenţei şi a realului. Neagă realitatea ori suficienţa percepţiilor normale; viziunea ochiului este arbitrară şi limitată — e îndreptată către exterior. Înlăuntru se află o altă lume, mult mai uluitoare. Ea trebuie explorată. Ochiul artistului rămîne concentrat asupra creionului; creionul se mişcă şi linia visează.

**81a. Max Ernst.** Ca mişcare artistică, suprarealismul este cu totul distinct de orice altă şcoală contemporană şi rupe într-adevăr pe deplin cu toate tradiţiile acceptate în ce priveşte expresia artistică. De aceea, în chip inevitabil, a trebuit să stîrnească opoziţia înverşunată nu numai a cercurilor academice (în general mulţumite doar să-l respingă ca pe o absurditate), ci chiar şi a acelor pictori şi critici în mod normal acceptaţi ca modernişti. Dar astfel de împotriviri oarbe s-au dovedit de atîtea ori greşite, în trecut, încît ar trebui să facem cel puţin o încercare de a înţelege ce anume vor să spună artiştii respectivi, iar pentru asta îi putem lua ca personalităţi reprezentative pe Max Ernst şi Salvador Dali.

Max Ernst, care astăzi trăieşte şi lucrează în Statele Unite, s-a născut la Bruhl, lîngă Köln, în 1891. Încă de la început,



Scanned with CamScanner

arta sa a trădat o înclinație către simbolism și către ceea ce ar putea fi numit o dezintegrare a intelectului sau a rațiunii, care este un aspect al simbolismului. Artistul, fie el poet, mistic, ori pictor, nu caută un simbol pentru ceea ce poate fi ușor înțeles și se pretează la o prezentare discursivă; el își dă seama că viața, mai ales viața cerebrală, există pe două planuri, unul definit și vizibil în contur general și detaliu, celălalt — poate chiar cea mai mare parte din viață — ascuns, vag, indeterminabil. Făptura umană e purtată prin timp ca un aisberg, plutind doar în parte pe deasupra nivelului conștiinței. Țelul suprarealistului, fie el poet sau pictor, este acela de a pune la încercare și de a scoate la lumină cîteva dintre dimensiunile și caracteristicile ființei sale scufundate, iar pentru a-și realiza țelul recurge la diverse genuri de simbolism.

Fiindcă simbolismul nu-i doar o chestiune simplă, așa cum de obicei e presupus a fi. În matematici spunem: Fie x mărimea necunoscută, și x este denumit simbol. Poate am putea spune că suprarealistul este x-ul picturii: reprezintă o cantitate necunoscută. Dar o astfel de explicație n-ar avea darul de a satisface multă lume. Oamenii vor să știe de ce, în pictură $x$ e un simbol atît de complex. Este complex pentru că simbolismul este complex. Simbolismul, ca să începem cu asta, poate fi ori abstract ori concret. Este abstract atunci cînd folosește forme arbitrare ce nu au nici o legătură cu obiectele cunoscute din experiență sau cu fenomenele naturii, dar sînt integral absolute, exact așa cum $x$ este absolut și arbitrar. Un cerc, de pildă (și pentru a folosi un simplu exemplu), poate fi socotit drept simbol al perfecțiunii, al deplinătății, sau chiar drept principiu fundamental al cosmosului. Piramida este un simbol al stabilității; linia ondulată al grației; și așa mai departe. Mare parte din pictura abstractă a școlii cubiste se bazează pe un simbolism formal de acest gen, și se poate susține că armonia artei grecești, în măsura în care se bazează pe o normă numerică, este simbolism formal de aceeași speță. Însă în sensul curent simbolismul se slujește de o imagistică strict concretă, construind fantezii iraționale din elemente disparate oferite de experiența rațională. Totuși, astfel de elemente pot fi reunite de o manieră fie conștientă, fie inconștientă. Anumite obiecte, deși s-ar putea foarte bine să fi apărut ca simboluri în inconștient, au fost de multă vreme recunoscute drept ceea ce vor să simbolizeze și trec de la o



Scanned with CamScanner

epocă la alta ca monedă unanim acceptată. Şarpele, capra, focul, vinul şi pîinea pot sluji de exemple. Psihologia modernă a dezvăluit semnificaţia celor mai multe dintre aceste simboluri, ba mai mult, a dezvăluit semnificaţia simbolică a unei însemnate părţi din imagistica pe care o întîlnim de obicei în vise şi în produse ale imaginaţiei. Într-o mare măsură, suprarealismul derivă din această ramură a psihologiei moderne; cel puţin în ea îşi află justificarea. Suprarealismul se străduieşte în mod deliberat să creeze simboluri valabile, iar arta unui suprarealist ca Max Ernst va folosi atît simbolurile abstracte cît şi pe cele concrete.

Mulţi critici, prea absorbiţi de conţinutul simbolic al unor picturi cum sînt acelea ale lui Max Ernst, nu mai zăbovesc să cerceteze meritele lor estetice şi le condamnă în bloc, ca fiind psihologie ori literatură, orice numai pictură nu. Prin astfel de procedee criticii respectivi îşi trădează limitele proprii deoarece, dacă pentru un singur moment ar da uitării simbolistica, ar descoperi (presupunînd existenţa unei sensibilităţi eliberate de prejudecată) un farmec necuprins în coloristica şi textura picturii propriu-zise. Fiindcă Max Ernst este înainte de toate un artist în sensul strict al cuvîntului — un om care pictează cu gust şi sensibilitate. El foloseşte aceste însuşiri pentru a da expresie viziunii — viziunii sale simbolice — la fel cum, pentru a-şi exprima viziunea simbolică, Blake îşi folosea sensibilitatea poetică. După aproximativ un secol am ajuns în situaţia de a recunoaşte geniul lui Blake; cu aceeaşi stare de spirit ar trebui să fim capabili de a accepta pe loc geniul asemănător al lui Max Ernst.

**81b. Salvador Dali.** O imagine vie a lumii supranaturale a fost, bineînţeles, un bun comun al întregului ev mediu, însă cele mai multe dintre reprezentările ei picturale se opresc la groază şi la grotesc. Bosch a mers mai departe, pînă la iraţional. Multe dintre picturile lui de acest gen sînt prea încărcate de detalii ca să poată fi bine reproduse, dar o simplă trecere în revistă a fragmentelor este suficientă pentru a arăta natura excepţională a fanteziei sale. Cel mai bun exemplu ce poate fi ales este vasta pictură de altar de la Escorial, un triptic reprezentînd în centru un Venusberg, adică o Grădină a desfătărilor, avînd Raiul în stînga şi Iadul în dreapta. Pe panoul din mijloc, de pildă, vedem într-o parte o scenă plasată pe



Scanned with CamScanner

malul unui rîu; sub apă se află un ou prin care s-a tăiat o fereastră rotundă; fereastra este prelungită în afară ca un tub de sticlă şi un om priveşte prin el la un şoarece care tocmai a pătruns în tub. De la celălalt capăt al oului se înalţă o plantă stranie a cărei floare se desface într-o băşică brăzdată de nervuri unde stă aşezată o pereche de îndrăgostiţi goi. La marginea florii un alt personaj mîngîie o bufniţă uriaşă, în vreme ce, deasupra, alte personaje goale stau în atitudini desperate pe gaiţe uriaşe, pe botgroşi şi pe alte păsări. În Iad vedem un personaj gol întins cu membrele larg desfăcute pe o harfă; harfa creşte dintr-un flaut în jurul căruia e înfăşurat un şarpe ce prinde în încolăcirile lui un om gol. Într-o strană stă un monstru cu cap de pasăre, cu picioarele vîrîte în nişte oale, şi roade un cadavru gol din care îşi iau zborul păsări negre; picioarele cadavrului ţin ceva ce pare a fi un corn de praf de puşcă, întors pe dos. Sub strană atîrnă un balon din care un trup se ridică pe jumătate deasupra unei gropi deschise. Un om ocupat să mîngîie un porc e sîcîit de o insectă fabuloasă cu membre de om şi cu o creastă de care atîrnă un picior omenesc despărţit de trup. Cele de mai sus sînt doar o alegere făcută la întîmplare dintre literalmente sute de asemenea amănunte la fel de fantastice. Prin comparaţie, fantezia lui Salvador Dali e palidă sau, să zicem, sărăcăcioasă.

Cei care nu sînt dispuşi să-l ia în serios pe Dali vor face probabil distincţie între natura inspiraţiei fiecăruia din cele două cazuri. Totuşi, este foarte îndoielnic că o asemenea distincţie valorează mare lucru. Dali, de exemplu, pictează un pantof de femeie cu o sticlă de lapte în el — foloseşte adesea motivul pantofului femeiesc. Cei familiarizaţi cu scrierile psihanaliştilor îşi vor aduce aminte că pantoful este unul dintre cele mai frecvente simboluri sexuale despre care se spune că apar în vise; şi cele mai multe dintre motivele lui Dali pot fi uşor recunoscute drept simboluri de acest fel. Se va spune, prin urmare, că Dali construieşte în mod deliberat, obiectiv, acelaşi gen de fantezie, care la Bosch izvora în chip firesc, subiectiv. Numai Dali însuşi ar putea să spună în ce măsură foloseşte cu bună ştiinţă simbolistica freudiană; eu însă mă îndoiesc că modul cum o foloseşte ar fi întrucîtva mai deliberat decît modul cum Bosch foloseşte o simbolistică asemănătoare (fiindcă nici un psihanalist n-ar putea să nu caracterizeze drept sexuală mare parte din simbolistica

lui Bosch). După părerea mea am putea afirma cel mult că Bosch n-ar fi dispus de un vocabular psihologic adecvat pentru a descrie ceea ce făcea, şi că în măsura în care gîndirea noastră depinde de vocabular, Bosch nu-şi cunoştea intenţiile. Dar în jargonul modern, atît Dali cît şi Bosch îşi extrag fantezia din inconştient; cum anume ajung aici nu prea pare să aibă mare importanţă.

Asemănarea dintre cei doi artişti este încă şi mai strînsă. Ţelul suprarealiştilor, după cum a spus Max Ernst, nu este acela de a căpăta acces la inconştient şi de a-i picta conţinutul într-o manieră descriptivă sau realistă; nu este nici măcar acela de a culege din inconştient diverse elemente şi de a construi din ele o lume aparte, o lume a fanteziei; ţelul lor este mai degrabă să rupă barierele, atît psihice cît şi fizice, dintre conştient şi inconştient, dintre lumea interioară şi lumea exterioară, şi de a crea o suprarealitate în care realul şi irealul, meditaţia şi acţiunea să se întîlnească, să se îmbine şi să domine totalitatea vieţii. În cazul lui Bosch, o intenţie întru totul asemănătoare îşi afla inspiraţia în teologia medievală şi într-o foarte comună credinţă în realitatea lumii de apoi. Pentru un om înzestrat cu o atît de intensă forţă de viziune, viaţa de aici şi viaţa de dincolo, Raiul, Iadul şi Lumea se întrepătrundeau şi erau la fel de reale; ceea ce înseamnă a spune că se combinau pentru a alcătui o suprarealitate ce constituia unica realitate în stare să-l intereseze pe un artist.

Nu vreau să sugerez că ceea ce înlocuieşte la Dali teologia lui Bosch constituie o consfinţire tot atît de valabilă pentru maniera lui de a picta; în afara dorinţei de a « spulbera» ceea ce ei numesc legenda geniului special sau a talentului cu care ar fi înzestrat artistul (fiindcă, după aparenţe, oricine dispune de un subconştient accesibil poate deveni artist suprarealist), şi în afara dorinţei de a distruge în întregime ideologia burgheză a artei, nu se poate spune despre suprarealism că ar avea vreo teologie ori vreo credinţă de vreun fel oarecare. Vreau să sugerez doar că deplin dovedita permanenţă a artei lui Bosch ar trebui să ne prevină împotriva unei respingeri grăbite a lui Dali şi a suprarealiştilor în general. Şi las cu totul în afara discuţiei problema valorilor «literare»; fiindcă suprarealiştii, la fel ca Bosch, sînt literari fără nici un fel de jenă şi doresc cu tărie să se dispenseze de valorile formale şi

abstracte pe care majoritatea artiştilor moderni le consideră drept valorile fundamentale în artă.

**81c. Sculptura modernă.** În veacul al şaisprezecelea era un lucru obişnuit să se discute cu privire la proeminenţa artelor, mai ales despre aceea dintre pictură şi sculptură. Opinia cea mai larg răspîndită şi acceptată era reprezentată de Benvenuto Cellini, care socotea că sculptura este de opt ori mai însemnată decît orice altă artă bazată pe desen fiindcă o statuie are opt laturi şi toate trebuie să fie la fel de izbutite. O pictură, afirma Cellini, nu e nimic mai de seamă decît imaginea unui copac, a unui om ori a oricărui alt obiect oglindit într-o fîntînă — deosebirea dintre pictură şi sculptură este la fel de mare ca şi aceea dintre umbră şi obiectul care o aruncă.

Pe de altă parte, Leonardo credea că pictura este superioară sculpturii fiindcă e mai intelectuală. Prin aceasta voia să spună că din punct de vedere tehnic ea este infinit mai subtilă în efectele pe care le poate obţine şi infinit mai cuprinzătoare în spaţiul ce-l deschide invenţiei sau imaginaţiei. Michelangelo, atunci cînd i s-a prezentat problema, a răspuns, în felul său înţelept şi direct, că lucrurile care au aceeaşi finalitate sînt ele însele aceleaşi, iar ca urmare între pictură şi sculptură nu poate exista nici o deosebire în afara celor izvorîte dintr-o judecată mai limpede şi o muncă mai îndîrjită.

Pe vremea de-atunci, sau chiar pînă în zilele noastre, nimeni nu s-ar fi gîndit să conteste presupunerea lui Michelangelo conform căreia pictura şi sculptura urmăresc aceleaşi ţeluri. Astăzi însă, nu numai că facem o distincţie foarte netă între ţelurile diferitelor arte, ci chiar acceptăm posibilitatea ca în cadrul unei aceleiaşi arte, cum ar fi sculptura, artiştii să urmărească intenţii cu totul diferite. Faptul că arta, ca şi ştiinţa, s-au divizat în activităţi complet distincte, constituie una dintre caracteristicile epocii moderne. Pot încă exista unele valori generale către care tind toate artele, dar pînă şi acest lucru este îndoielnic. În veacul al şaisprezecelea artiştii puteau fi uniţi în ceea ce priveşte concepţia lor despre frumuseţe, la fel cum filozofii acelei epoci puteau fi uniţi în ceea ce priveşte concepţia lor despre adevăr. Astăzi nu se mai poate vorbi despre o asemenea unitate fundamentală, nici în artă şi nici în filozofie.



Scanned with CamScanner

Michelangelo recunoştea, totuşi, două tipuri de sculptură — una adevărată şi una falsă. « Prin sculptură, a scris el cîndva, înţeleg acea lucrare care e îndeplinită prin cioplirea blocului de piatră; celălalt gen de lucrare, care e îndeplinit prin construcţie, seamănă cu pictura.» Acel gen de lucrare care e îndeplinit prin construcţie e cunoscut sub numele de *modelare*, iar în ciuda măreţiei şi probităţii lui Michelangelo, în vremea ce a urmat după el, sculptura a degenerat în mod rapid fiindcă se baza pe « construcţie» în loc să se bazeze pe « cioplire». Fireşte, statuile nu erau lăsate în model de lut — toată lumea era de acord că lutul e prea fragil. Macheta creată de sculptor sau modelul, era reprodus, de obicei de către altcineva, fie prin turnare în bronz, fie prin reproducerea la scară, cu ajutorul unor mijloace mecanice, de data asta în marmură. Dacă era conştiincios, pictorul putea să mai lucreze la finisarea reproducerii, dar în practica generală aşa ceva nu se obişnuia.

Rodin a fost cel dintîi sculptor care s-a răzvrătit împotriva acestei stări de decădere a artei, şi cu toate că a rămas în principal un « modelator» mai curînd decît un « cioplitor», nu e mai puţin adevărat că a făcut din modelare un mijloc precis de expresie, o ştiinţă a volumului şi proporţiei, a ritmului şi mişcării, a luminii şi umbrei. Însă cineva ar putea încă să afirme că ţelul lui a rămas tot identic cu cel al pictorului — acelaşi ca şi ţelul lui Rembrandt, de pildă, pictor pentru care Rodin nutrea o profundă simpatie. Renaşterea modelajului, iniţiată de Rodin, a fost dusă mai departe de alţi sculptori moderni — Bourdelle, Maillol, Epstein şi Ehrlich — iar dacă nu stărui prea mult asupra acestui aspect al artei, nu înseamnă că l-aş dispreţui — dimpotrivă, afirm chiar că în realizările autentice modeliştii contemporani au merite mai de seamă decît cioplitorii. Dar nu trebuie uitat că ei au lucrat pe o perioadă mult mai întinsă şi au construit pe baza unei tradiţii temeinic înrădăcinate. Arta cioplirii directe este în acelaşi timp şi mai anevoioasă şi mai « pierdută» — în sensul că principiile ei se cer recucerite, nu numai dintr-o antichitate mult îndepărtată, ci şi din secole întregi de confuzie între cele două tehnici. Nu exagerăm de loc spunînd că acest diferit tip de sculptor trebuie să creeze o nouă viziune asupra realităţii — frază vagă, ce ar putea să cîştige limpezime pe măsură ce înaintăm în expunere.



Scanned with CamScanner

Noul impuls avea să vină din două direcții — sau poate trei, dacă ținem seamă și de dorința unanimă de probitate artistică ce stăruia să pretindă că cioplirea directă rămîne tehnica proprie a sculpturii. Celelalte două direcții erau fundamental distincte, una fiind descoperirea și prețuirea diverselor tipuri de artă primitivă — sculptura neagră, sculptura preistorică greacă și mexicană, sculptura creștină timpurie sau romanică — cealaltă fiind influența energică exercitată asupra artei de civilizația noastră mecanizată. Aceste două influențe s-au îmbinat uneori într-un chip total derutant, așa cum s-a întîmplat și în fazele timpurii ale picturii cubiste. Operele unor sculptori ca Brâncuși, Archipenko și Laurens, create în decada 1910—1920, au deseori o bine distinctă «aromă» mecanicistă. Folosesc un cuvînt destul de nepotrivit din pricină că lucrările acestor artiști rămîn fundamental umaniste — dacă nu în mod deschis legate de om, sau inspirate de forme umane, ele în orice caz se bazează pe asociațiile emoționale pe care sculptura le-a păstrat de obicei în raport cu astfel de motive.

Cu totul diferit este tipul de sculptură cunoscut sub denumirea de *constructivism*. El își are originile în Rusia prerevoluționară și a fost inspirat de dorința de a renunța la orice asociații cu fenomenele naturale și de a crea o «nouă realitate», o artă de formă «pură» ori «absolută». Unele dintre operele de început ale constructiviștilor apar la prima vedere ca niște mașini sau instrumente mecanice. «Construite» din metale, substanțe plastice, sticlă și alte materiale industriale și folosind forme geometrice, ele urmăresc să creeze prin astfel de mijloace o corelație dinamică de mase solide, planuri și spațiu care să se afle într-o tensiune perfectă. S-ar putea probabil contesta că astfel de forme sînt «frumoase» în înțelesul obișnuit al cuvîntului, dar dacă citim ce are de spus despre arta sa un sculptor umanist cum este Rodin, atunci vedem că se slujește de exact aceiași termeni — planuri, volume, tensiune, echilibru. Elemente cubice cum sînt planul și volumul, a spus el odată, stau la baza întregii vieți și a întregului frumos. Nimic nu poate fi în aparență atît de îndepărtat de o figură a lui Rodin ca o construcție a lui Gabo, dar pentru ambele putem folosi același limbaj.

Constructivismul, ca și cubismul în pictură, s-a lepădat de mecanismul său de suprafață și acum trebuie privit ca o



Scanned with CamScanner

artă de formă pură. În această ipostază el ridică uriașe dificultăți în fața iubitorului de artă de nivel obișnuit, dar sînt convins că este vorba doar de o fază trecătoare în evoluția gustului public, datorată unor asociații înrădăcinate prin obișnuință și prejudecăților. Același « adversar» nu va întîmpina nici un fel de dificultate (sau nu va mărturisi că întîmpină vreuna) în aprecierea arhitecturii. Dar exact aceleași facultăți intervin în aprecierea artei constructiviste. Unele dintre lucrările de început ale lui Malevici și ale lui Tatlin nu puteau fi deosebite de un proiect arhitectonic, și uneori chiar așa erau numite. O legătură intimă există totuși între « construcțiile» sculptorului și « construcțiile» arhitectului; deosebirea constă în faptul că sculptorul nu e legat de nici un fel de țel utilitar și de aceea poate recurge la forme esteticește « pure» *(Ilustrația 62)*.

Dar să ne întoarcem, în sfîrșit, la dezvoltarea celuilalt impuls pe care l-am prezentat ca hotărîtor în sculptura modernă — cel izvorît din cercetarea și înțelegerea diverselor tipuri de artă primitivă. Astăzi toată lumea a înțeles că deși s-ar putea ca omul primitiv să fi fost mult mai puțin inteligent decît sîntem noi, nu ne era totuși inferior în privința forței artistice. Desenele din peșteri rămase din paleolitic sînt la fel de sensibile și tot atît de puternic evocatoare ca și tot ce s-a creat în perioadele următoare, iar anumite tipuri de sculptură neagră sînt evocatoare și pline de forță într-un alt sens. Nu încape îndoială că unele fapte artistice ale omului (deocamdată mă rețin și nu le numesc opere de artă) au capacitatea de a întruchipa forțe emoționale colective. Cu alte cuvinte, un idol sau un stîlp totemic poate fi sculptat în așa fel încît să evoce simțăminte de milă ori spaimă, de venerație ori mister. Nu știm cum anume se întîmplă acest lucru — artistul primitiv nu se străduiește în mod conștient să reprezinte astfel de calități; el este mînat de resorturi inconștiente și de forțe intuitive. Dar ceea ce produce el dispune de această capacitate suprarațională sau, poate, subrațională: devine un simbol al unor forțe și al unor dimensiuni ce depășesc puterea de înțelegere a omului.

Totdeauna s-a recunoscut — cel puțin de către criticii romantici — că sursa forței de seducție a artei se află în regiunile inconștientului. O operă de artă nu poate fi construită în chip rațional — pînă și constructiviștii recunosc acest adevăr. Dar poate oare opera de artă, menită să se adreseze oamenilor

civilizaţi din lumea modernă, să redobîndească acea forţă care însufleţeşte opera de artă primitivă (nu numai faţă de primitivi, dar chiar şi faţă de aşa-numiţii oameni civilizaţi)? Mulţi artişti de astăzi cred că da, iar Picasso în pictură şi Henry Moore în sculptură şi-au desfăşurat arta pornind de la această credinţă. S-ar putea ca descotorosirea de unele dintre inhibiţiile noastre de oameni civilizaţi să fie o condiţie obligatorie pentru a ajunge să apreciezi astfel de opere de artă: ele ne vorbesc într-un limbaj care nu este limbajul intelectului, şi nici măcar limbajul acelei sensibilităţi rafinate care este produsul tradiţiilor noastre umaniste. Asemenea opere de artă se adresează direct straturilor inconştiente ale vieţii noastre mentale. Din această pricină nu sînt în mod necesar mai puţin artistice, deoarece vedem că pentru a căpăta acces la straturile inconştientului, artistul trebuie să se supună aceloraşi legi de construcţie ca şi oricare alt gen de artist. Legile fundamentale ale artei rămîn aceleaşi, pentru toate tipurile şi în toate timpurile. Însă ţelul urmărit nu este acelaşi. Iată punctul în care ne despărţim de concepţia renascentistă asupra artei, aşa cum a fost ea formulată de Michelangelo. Folosim legile artei, tehnicile artistice, pentru ţeluri foarte diverse — uneori pentru a înfăţişa aspectul lucrurilor, uneori pentru a înfăţişa realitatea lucrurilor, uneori pentru a întruchipa idealuri, uneori pentru a explora necunoscutul, şi alteori chiar pentru a încerca să creăm o nouă ordine a realităţii. Toate aceste utilizări ale artei sînt legitime, şi toate şi-au aflat ilustrări în dezvoltarea sculpturii moderne.

**82. Henry Moore.** După secolul al cincisprezecelea, sculptura a fost în Anglia o artă părăsită. Poate că a fost o artă părăsită în întreaga Europă, fiindcă este posibil să susţii că întreaga concepţie renascentistă asupra sculpturii a fost o concepţie falsă. Fiecare ramură a artei ar trebui să aibă principiile sale specifice, determinate de natura materialului cu care lucrează şi de funcţia pe care opera finită este chemată s-o îndeplinească. Dar în secolul al şaisprezecelea astfel de principii, care diriguiseră sculptura evului mediu, fuseseră date uitării. Acum este uşor să înţelegem pentru ce fuseseră date uitării. Arta clasică a Greciei şi Romei fusese redescoperită şi ea exercita o uriaşă forţă de atracţie asupra noului umanism al epocii. Dar în loc de a retrăi experienţele spirituale proprii oamenilor care produseseră această artă clasică, sculptorii

Renaşterii au copiat cu rîvnă aparenţele ei exterioare — făcînd unele concesii, bineînţeles, sentimentelor superficiale ale vremii lor. Faţă de o astfel de afirmaţie generală, şi în cadrul oricărei discuţii mai amănunţite asupra acestui subiect, ar trebui exprimate multe rezerve. Ar trebui, de pildă, să se arate foarte limpede că anumiţi sculptori cum ar fi Donatello, Desiderio da Santignano, Agostino di Duccio şi chiar Leonardo da Vinci, care, priviţi retrospectiv de pe o poziţie modernă, ar putea să apară ca aparţinînd zorilor Renaşterii şi implicîndu-i, totuşi, cercetaţi de pe o poziţie cu adevărat istorică, pot fi mult mai convingător explicaţi ca rod al evului mediu; ei reprezintă mai degrabă rafinamentul goticului decît faza incipientă a unei noi epoci. Tot astfel, în perioadele barocă şi rococo aflăm elemente care, deşi împing pînă la ultima limită de rezistenţă principiile sculpturii, îşi găsesc deplină justificare graţie triumfătoarelor lor manierisme. Dar oricîte merite am putea recunoaşte sculpturii continentale din perioada Renaşterii, a barocului şi a rococoului, ele nu au legătură cu demonstraţia încercată de mine aici, fiindcă Anglia nu a contribuit cu nimic de seamă la realizările acestor şcoli. Fără nici un fel de exagerare putem spune că în Anglia arta sculpturii a fost moartă vreme de patru secole; cred că exagerînd tot atît de puţin putem afirma că ea a renăscut prin opera lui Henry Moore.

Domnul Moore ar fi ultimul om dispus să revendice pentru opera sa deplină originalitate. S-a născut la Castleford, Yorkshire, în 1898 — iar lucrările sale au beneficiat de experienţele unor artişti mai vîrstnici, în primul rînd Epstein şi Eric Gill, şi ale unor străini ca Brâncuşi şi Zadkine. Dar, datorită siguranţei şi consecvenţei sale, Henry Moore se află în fruntea mişcării moderne din Anglia. Indiferent care ar fi reacţia omului obişnuit faţă de originalitatea acestor opere de artă, el va fi obligat să recunoască în ele expresia unui ţel consecvent, de mare forţă, a unei voinţe de a domina materiale şi forme ce refuză să se lase încorsetate de vreo convenţie. Totuşi, nu este uşor să accepţi accentele stranii ale unei asemenea personalităţi; chiar şi atunci cînd eşti înzestrat cu ceea ce s-ar putea numi — fără nici o intenţie de a brava ori de a-ţi da aere de superioritate — «punct de vedere modern», încă trebuie să te străduieşti cu multă răbdare pentru a putea să pătrunzi în această lume de forme stranii; nu sînt de loc

clare — şi pentru ce ar fi? A fost oare vreo mare operă de artă, în momentul apariţiei sale, limpede pentru trecătorul grăbit?

Pentru a putea să apreciem — să începem a aprecia — opera lui Henry Moore, este nevoie să ne întoarcem la principiile primare ale sculpturii discutate în paragraful precedent. Ce anume caracterizează sculptura ca artă? Fără îndoială că materialul şi tehnica: sculptura este arta de a tăia ori a ciopli un material de o oarecare duritate. Cuvîntul implică prin sine însuşi destul de multe, aşa că nu mai este nevoie de vreo lărgire a definiţiei. De îndată ce ajungem faţă în faţă cu înfăptuirea propriu-zisă a acestui proces, ne întîmpină o întrebare fundamentală: Ce anume trebuie să cioplească sculptorul? În ultimii 400 de ani artiştii au răspuns: Vom ciopli un bloc de piatră sau de marmură astfel încît să obţinem imaginea precisă a aldermanului Jones, ori a domnişoarei Simpkins pozînd pentru Venus, a unui leu aflat pe moarte, sau a unei raţe în zbor; iar oamenii s-au minunat de ingeniozitatea cu care artistul a dus la bun sfîrşit o sarcină atît de anevoioasă. Sarcina pe care şi-o asumă Henry Moore nu are absolut nimic comun cu aşa ceva. El nu manifestă nici un fel de interes faţă de înfăţişarea exterioară a obiectelor (dacă există vreuna) care îi inspiră opera de artă. Prima sa preocupare se îndreaptă către materialul avut la îndemînă. Dacă materialul e piatra, va cerceta structura pietrei, gradul ei de duritate, modul cum reacţionează faţă de dalta lui. Va căuta să afle cum a reacţionat această piatră în raport cu forţele naturii, ca vîntul şi apa, fiindcă de-a lungul vremii ele au scos la iveală însuşirile intrinseci ale pietrei. În fine, se va întreba ce formă va putea să realizeze în chipul cel mai fericit din acel anume bloc de piatră pe care îl are dinainte; iar dacă această formă este, să zicem, figura unei femei culcate, îşi va imagina (şi aici este punctul unde trebuie să intervină intuiţia şi sensibilitatea sa specială) cum anume ar arăta o femeie culcată dacă sîngele şi carnea ar fi transpuse în piatra din faţa sa — piatră ce-şi are propriile-i principii de formă şi structură. Atunci s-ar putea ca, aşa cum şi se întîmplă realmente cu unele dintre figurile lui Moore, trupul femeii să ia înfăţişarea unui şir de coline. Sculptura, prin urmare, nu este o *reduplicare* de forme şi trăsături ale femeii; ea este mai curînd *transpunerea semnificaţiei* dintr-un material în alt material. Asta mi se pare a fi o con-

statare destul de simplă și nu greu de acceptat; totuși, este singura cheie trebuitoare pentru a înțelege o sculptură ca a lui Henry Moore, și de aceea apare de neînțeles pentru ce pricină omul obișnuit va întîmpina atît de mari dificultăți în fața unei astfel de opere.

Acest principiu elementar cuprinde implicit pe încă unul; este vorba de un principiu mult mai subtil, dar tot esențial într-o piesă sculpturală fără cusur, iar cel mai de seamă succes al lui Moore, care îl deosebește de cei mai mulți dintre contemporanii săi, își află originea tocmai în modul cum stăpînește el acest principiu. Dacă vrei să transpui forma unui material în forma unui alt material, trebuie să creezi această formă pornind dinăuntru înspre afară. Cea mai mare parte a sculpturii — chiar și, de pildă, sculptura antică egipteană — creează masa printr-o sinteză de aspecte bidimensionale. O masă cubică nu poate fi văzută pe toate părțile; de aceea, sculptorul tinde să pășească de jur împrejurul masei de piatră și se străduiește s-o lucreze bine din toate părțile. În felul acesta poate parcurge o cale lungă către succes, dar nu poate obține o izbîndă de talia celei dobîndite de sculptorul al cărui act de creație este, ca să zicem așa, un proces cuatrodimensional, rod al unei concepții intrinseci masei înseși. În acest caz forma devine o intuiție a suprafeței obținută de sculptorul plasat imaginar în centrul de greutate al blocului ce se află în fața sa. Sub diriguirea unei astfel de intuiții, piatra este încetul cu încetul dresată să treacă dintr-o stare arbitrară într-una ideală. Și, la urma urmei, asta ar trebui să fie ținta fundamentală a oricărei activități artistice. *

**82a. Barbara Hepworth.** Barbara Hepworth este un sculptor ale cărei lucrări, în perioada ultimilor cincisprezece ani, au ajuns să dobîndească o puritate de « abstracție» ce a dat privitorului ocazional impresia că a împins arta ei pînă la o legătură strînsă cu geometria corpurilor solide. Faptul că în artă elementele formale pot fi explicate în coordonanță cu niște legi precise ale numerelor și proporțiilor era bine cunos-

---

* M-am ocupat mai pe larg de opera acestui sculptor în Introducerea la *Henry Moore: Sculpture and Drawings*, Lund Humphries, 1949. Ilustrațiile reprezentînd lucrări ale artiștilor la care m-am referit în paragrafele 77—82 pot fi găsite în ultima ediție a lucrării *Art Now*, Faber and Faber, 1948. (n.a.)



Scanned with CamScanner

cut grecilor, şi probabil a fost chiar mai înainte cunoscut egiptenilor, iar Platon socotea posibilitatea existenţei unei arte bazate pe aceste legi mai probabilă decît a uneia bazată pe imitaţia directă a naturii. În diverse perioade din istoria artei, artiştii au părăsit cu totul realismul figurativ, poate din pricină că natura li se apărea prea vrăjmaşă (cum s-ar putea să fi fost în neolitic ori în epoca vikingilor), ori poate fiindcă aveau simţămîntul că a imita creaţia lui Dumnezeu presupune o oarecare impietate (ca în civilizaţia islamică sau arabă). Dar numai în timpurile moderne un tip de artă non-figurativă s-a dezvoltat ca stil aparte şi de sine stătător, revendicînd comparaţia cu alte stiluri contemporane (realism, impresionism, expresionism, suprarealism etc.). Noua mişcare este în mod obişuit cunoscută sub denumirea de artă « abstractă », prin care înţelegem o artă derivată ori desprinsă de natură, forma pură sau esenţială separată de detaliile concrete. Termenul nu este prea fericit şi au fost propuse mai multe alternative, cîteva chiar adoptate de anumite şcoli ale acestei mişcări (cubism sintetic, neoplasticism, constructivism, suprematism etc.), dar asemenea denumiri indică adeseori un scop distinct (constructivismul, de pildă, renunţă la orice relaţie cu natura, pînă şi la structura formală a materiei sau la formele sub care se înfăţişează organismele vitale), iar termenii generali, realism şi abstractizare, servesc cel mai bine pentru a arăta cele două extreme ale expresiei în artă.

Există artişti abstracţionişti de austeritate dogmatică şi care niciodată nu vor să se abată de la folosirea unei arte de formă pură — pictorul olandez Piet Mondrian putînd fi luat ca exemplu. Şi mai există, bineînţeles, mulţi artişti realişti cărora niciodată nu le-ar trece prin minte să picteze compoziţii abstracte. Au existat artişti abstracţionişti care au renunţat la ţelurile lor de artă abstractă şi s-au reîntors la realism; după cum au existat artişti realişti de apreciabil talent care au renunţat brusc la realism şi s-au îndreptat spre arta abstractă. Totuşi, un alt grup n-a văzut nici un fel de pricină pentru care nu ar alterna cele două stiluri, şi tocmai acestui grup îi aparţine Barbara Hepworth.

Lucrările ei de început (1929—32) erau naturaliste — bazate, în cea mai mare măsură, pe o atentă observare a chipului omenesc. Unele dintre sculpturile de la început sînt de o mare frumuseţe, dar accentuarea elementelor pur formale creşte



Scanned with CamScanner

treptat, pînă cînd, în cele din urmă, se ajunge la o totală libertate față de model, și orice referință la obiectele naturale este părăsită (titlurile, de exemplu, devin « forme», « discuri», « sfere», « conicoide», în loc de « mamă și copil» etc.). După un răstimp de cîțiva ani, Barbara Hepworth a expus din nou lucrări cu caracter predominant realist. Surprinzător la aceste lucrări recente nu este caracterul realist, ci cu totul extraordinara lor adîncime de simțire. Din faza de abstracționism, Barbara Hepworth a ieșit cu o mult sporită simpatie față de formele naturale, cu o tehnică mult dezvoltată în privința forței și subtilității și, lucru încă și mai surprinzător, cu o tentă de realism de cea mai intensă și dramatică speță.

Noile picturi și desene (multe sînt executate într-o tehnică ce îmbină uleiul și creionul) se împart în două grupe — studii de nuduri feminine și scene de spital. Ultimele sînt cele mai pline de forță și emoționante în reținerea și intensitatea lor. Spitalul constituie, bineînțeles, o atmosferă dramatică — ne referim la *teatrul* operator, și în general din acest teatru și-a ales Barbara Hepworth subiectele. Durerea și teama sînt sublimate — absorbite în încordarea creatoare a chirurgului, adunate în mîinile lui senzitive, în chipurile răbdătoare ale surorilor care stau pe laturi asemenea corului grec. Rembrandt și alți pictori olandezi au îndrăgit asemenea subiecte, dar nu genul lor de realism ne este reevocat în minte — ci mai degrabă austerul umanism italian din *quattrocento*. Există aici un simț al formei monumentale pe care nu-l pot avea decît artiștii înzestrați cu conștiința formelor abstracte. Artiștii italieni erau înzestrați cu un înalt simț al artei abstracte a arhitecturii. În cazul Barbarei Hepworth (ca și în cazul paralel al lui Henry Moore) monumentalitatea obținută în imaginile realiste e datorată practicii unei arte de formă pură.

Arta abstractă (exclud constructivismul, pe care l-am dezbătut la pagina 164) ca și arta realistă, este totdeauna pîndită de primejdia de a degenera în academism. Ea nu izbutește să-și împrospăteze forțele la izvorul tuturor formelor, care nu este atît natura, cît impulsul vital ce determină evoluția vieții înseși. Doar din această pricină s-ar putea sugera că o alternare între abstracționism și realism este de dorit la orice artist. Ceea ce nu înseamnă că arta abstractă ar trebui tratată doar ca un exercițiu pregătitor pentru arta realistă. Arta abstractă are propriul ei drept la existență. Însă trecerea de



Scanned with CamScanner

la un stil la celălalt, de la realism la abstracționism și de la abstracționism la realism, nu are nevoie să fie întovărășită de nici un proces psihologic adînc. Este doar o schimbare de direcție, de destinație. Ceea ce rămîne constant este dorința de a crea o realitate, o lume coerentă de imagini vitale. La una dintre extreme, acea « voință-de-a-da-formă» se exprimă prin crearea a ceva ce ar putea fi numit imagini *libere*, în măsura în care nu presupunem că libertatea implică vreo lipsă a disciplinei artistice; iar la cealaltă extremă, voința-de-a-da-formă este exprimată printr-o afirmare selectivă a unor aspecte ale lumii organice — mai cu seamă ca o înălțătoare conștiință a vitalității ori a grației chipului omenesc. Cîteva cuvinte ale Barbarei Hepworth exprimă desăvîrșit această antiteză: « Lucrînd în chip realist, artistul își îndestulează *dragostea* față de viață, față de umanitate și față de pămîntul nostru. Lucrînd în manieră abstractă ai impresia că îți descătușezi personalitatea și îți ascuți percepțiile, așa încît în observarea vieții plenitudinea sau intenția interioară sînt acelea care te emoționează atît de profund: părțile componente cad la locurile lor, detaliul devine un semn indicator de unitate».

Întreaga sferă a artei este cea care își capătă ilustrare prin aceste două extreme ce se arată acum a fi reunite în aria de cuprindere a unei singure minți.

Scanned with CamScanner

## III

**83. Punctul de vedere al artistului.** În notele de față am adoptat de obicei punctul de vedere al privitorului. Acum aş dori să examinez pe scurt procesul artistic din punctul de vedere al omului care creează opera de artă. Ce anume face el? De ce o face? Pentru cine o face? După ce am răspunde la aceste întrebări, am putea probabil spune care este funcția artistului în societate — ce înseamnă arta pentru noi toți, și ce loc ar trebui să-i acordăm în organizarea noastră socială.

**84. Punctul de vedere al lui Tolstoi.** Celebra definiție dată de Tolstoi procesului artistic este exprimată în următoarele cuvinte:

« A evoca în sine însuși un simțămînt trăit cîndva și, după evocarea în propriul cuget, a-l transmite altora cu ajutorul mișcării, liniilor, culorilor, sunetelor ori al formelor exprimate prin cuvinte, dar în așa fel încît și ceilalți să încerce același simțămînt — iată îndeletnicirea artei.

Arta este o îndeletnicire umană ce constă în aceea că, în chip conștient și prin mijlocirea anumitor semne exterioare, un om transmite altora simțăminte încercate de el, iar ceilalţi sînt contaminaţi de aceste simţăminte şi le trăiesc şi ei».

**85. Tolstoi şi Wordsworth.** Pînă şi prin modul cum este exprimată, această teorie se apropie foarte mult de teoria lui Wordsworth asupra poeziei şi care spune că poezia « își află izvorul în emoția retrăită în tihnă . . .emoţia este contemplată pînă cînd printr-un soi de reacţie tihna dispare treptat şi o emoție, înrudită cu aceea care fusese mai înainte obiectul contemplației, se produce treptat și capătă ea însăși existență

reală în cuget». Şi în alte privinţe teoria lui Tolstoi asupra artei e izbitor de asemănătoare cu teoria lui Wordsworth asupra poeziei, ca de pildă în stăruinţa comună asupra deplinei inteligibilităţi şi comunicabilităţi. Cuvintele lui Wordsworth — « un om care vorbeşte oamenilor» — constituie o descriere perfectă a artistului ideal al lui Tolstoi, iar pledoaria lui Wordsworth pentru un stil poetic bazat pe « vorbirea obişnuită a oamenilor» răsună ca un ecou de nenumărate ori în eseul lui Tolstoi.

**86. Un alt punct de vedere: Matisse.** Am putea să comparăm descrierea teoretică a procesului creaţiei cu descrierea precisă făcută de un artist practicant. Nu înţeleg să revendic nici un privilegiu special pentru astfel de teze, fiindcă un artist este în stare — şi chiar o face, în general — să spună absurdităţi mai grave decît criticul. De obicei artistul nu este suficient de detaşat pentru a-şi putea descrie propriul proces psihologic. Dar artistul modern şi-a educat forţa de autoobservare — a fost silit s-o facă pentru a se autoapăra.

Cîteva dintre comentariile lui Cézanne au fost citate mai înainte. Nu mai puţin valoroase sînt diversele consideraţii publicate de Henri Matisse. Încă în 1908, Matisse a publicat cîteva *Notes d'un peintre* într-o revistă franţuzească de unde am să citez două-trei pasaje:

« După părerea mea, expresia nu poate fi aflată în pasiunea care iradiază de pe un chip ori apare limpede dintr-un anumit gest violent. Ea apare din întreaga dispoziţie a picturii mele — locul ocupat de personaje, spaţiile goale din jurul lor, proporţiile — fiece amănunt îşi are rolul său. Compoziţia este arta de a orîndui într-un mod decorativ diferitele elemente folosite de pictor pentru a-şi exprima sentimentele. Într-un tablou, fiece fragment în parte va fi vizibil şi va ocupa acea poziţie, principală ori secundară, care i se potriveşte cel mai bine. Orice lucru care nu prezintă utilitate pentru tablou devine tocmai prin asta dăunător. O operă de artă presupune o armonie a întregului *(une harmonie d'ensemble)*: fiece detaliu inutil va ocupa, în mintea privitorului, locul unui alt detaliu care este esenţial».

Pe urmă Matisse descrie adevăratul său mod de a lucra:

« Dacă pe o pînză goală pun din loc în loc pete de albastru, verde şi roşu, cu fiecare trăsătură de pensulă ce plasează o

nouă pată, cele de mai înainte își pierd din importanță. Să zicem că aș picta un interior; văd în fața mea un garderob; el îmi transmite foarte acut o senzație de roșu, iar atunci aștern pe pînză un roșu care mă mulțumește. În felul acesta se stabilește un raport între pata de roșu și albul pînzei. Cînd pun alături un verde, cînd reprezint podeaua prin galben, între acel verde, acel galben și pînză vor apare încă alte raporturi noi. Dar aceste tonuri diferite se diminuează reciproc unul pe celălalt. Apare atunci necesitatea ca diversele note folosite să fie echilibrate în așa fel încît să nu se distrugă una pe alta. Pentru a fi sigur că voi ajunge acolo, trebuie să-mi pun ordine în idei: relația dintre tonuri se va stabili singură și într-un chip care să le susțină construcția, nu s-o dărîme. O nouă combinație de culori va urma celei dintîi și va da plenitudine concepției mele. Sînt nevoit să transform astfel încît se va părea că tabloul meu s-a schimbat cu totul dacă, după modificări succesive, verdele a devenit tonul dominant luînd locul roșului».

Cele de mai sus explică foarte limpede în ce chip se construiește pe pînză o anumită armonie coloristică. Totuși, nu ne duce cu nimic mai departe de schemele coloristice bidimensionale din gravura japoneză Dar o altă explicație, dată de Matisse în același articol, ne va fi de mare ajutor:

« Toată chestiunea este să dirijăm atenția privitorului în așa fel încît el să se concentreze asupra tabloului, dar să se gîndească la orice altceva în afară de obiectul particular pe care am dorit să-l pictăm, să-l stăpînim fără a-l stînjeni, să-l facem să trăiască specificul senzației exprimate. E primejdios să-l luăm prin surprindere. Privitorul nu are nevoie să analizeze — asta ar însemna să-i acaparezi atenția și nu să-i dai frîu liber — și există riscul de a baza analiza pe o transpunere împinsă prea departe. Pentru noi problema a devenit aceea a păstrării intensității pînzei în condițiile cînd ne apropiem de verosimil. În mod ideal, spectatorul își îngăduie, fără a-și da seama, să se lase prins în mecanismul tabloului. Trebuie să ne ferim de a-i provoca o reacție de surpriză, fie ea chiar una de care nu-și dă seama: în mod obligatoriu artificiul trebuie ascuns cu cea mai mare grijă».

**87. Comunicare: simțire și cunoaștere.** E lesne de observat că între Tolstoi și Matisse există un consens substanțial. Deo-

sebirea poate fi redusă la un singur cuvînt: *comunicarea*. Tolstoi cere artistului să izbutească nu numai să-și exprime simțămintele, ci și să le transmită. Asta cred, a fost greșeala care l-a împins într-o atît de gravă încurcătură. Fiindcă, în cazul cînd așezi de-o parte pe artist și simțămintele lui, *cui*, de partea cealaltă, trebuie el să-și transmită simțămintele? În chip firesc, Tolstoi a trebuit să ajungă la încheierea că oricărui om. Și dacă oricărui om, atunci arta este obligată să fie atît de simplă încît să poată fi judecată de cel mai neajutorat țăran. Dar atunci adio cu Euripide, Dante, Tasso, Milton, Shakespeare, Bach, Beethoven, Goethe, Ibsen — de fapt adio cu tot ce e artă, în afară de istorioarele Bibliei, cîntecele și legendele populare, *Coliba lui Moș Toma* și *Povestiri din noaptea de Crăciun*. Teoria este o mașinărie tare complicată: e suficient să deplasezi o simplă piesă sau un simplu angrenaj pentru a o strica sau chiar a o fărîma cu totul. Amendamentul pe care aș vrea să-l aduc definiției date de Tolstoi, pentru a o face să corespundă cu declarațiile lui Matisse, și, lucru mult mai important, a o face să corespundă faptelor, este simplu. Aș spune că funcția artei nu e aceea de a transmite *simțăminte* în așa fel încît ceilalți să trăiască aceleași *simțăminte*. Funcția aceasta o au doar cele mai neevoluate forme de artă — « muzica programatică», melodrama, romanul sentimental și altele asemenea. Adevărata funcție a artei este să exprime *simțăminte* și să transmită *cunoaștere*. Asta este ce au realizat grecii în chip atît de desăvîrșit și asta este, cred eu, ce voia să spună Aristotel cînd afirma că scopul dramei este purificarea emoțiilor. Cînd ajungem în fața operei de artă sîntem de mai înainte împovărați de complexe emoționale; în adevărata operă de artă aflăm nu excitarea acestor emoții, ci pace, tihnă, seninătate. Nimic nu poate fi mai absurd decît spectacolul unui înflăcărat tînăr snob care încearcă să-și ațîțe emoțiile dinaintea unei mari opere de artă ce cuprinde întreagă emoția artistului transpusă într-o deplină libertate intelectuală. Este adevărat că opera de artă ne trezește anumite reacții fizice: ne dăm seama de ritm, de armonie, de unitate, iar aceste însușiri fizice acționează asupra nervilor noștri. Dar nu-i ațîță în aceeași măsură în care îi alină, și dacă din punct de vedere psihologic sîntem nevoiți să dăm stării sufletești rezultate de aici numele de emoție, este vorba de o emoție de un cu totul alt gen decît emoția trăită și exprimată de artist în actul creării



Scanned with CamScanner

operei de artă. Mult mai potr vit am putea-o descrie ca o stare de uimire sau admirație, ori, cu un termen mai rece dar mai precis, ca o stare de recunoaștere. Omagiul pe care îl aduci artistului este omagiul adus unui om ce s-a dovedit în stare ca prin însușirile lui speciale să rezolve în locul tău propriile-ți probleme emoționale.

**88. Artă și societate.** Dacă acest lucru ar fi recunoscut în mod limpede, n-ar mai exista problema statutului artei în societate. Și aici, încă o dată, grecii au fost mai înțelepți decît noi, iar credința lor, care totdeauna ni se pare atît de paradoxală, că arta este virtute morală, nu-i de fapt decît un adevăr simplu. Unicul păcat e urîțenia, iar dacă am crede asta cu toată ființa noastră, toate celelalte îndeletniciri ale spiritului uman ar putea fi lăsate să se descurce cum se pricep. Iată pentru ce cred că arta este în asemenea proporții mult mai importantă decît economia ori filozofia. Ea este măsura nemijlocită a viziunii spirituale a omului. Cînd această viziune ajunge să fie comunitară, devine religie, iar vitalitatea dovedită de artă de-a lungul celei mai mari părți a istoriei este strîns legată de vreo oarecare formă de religie. Însă treptat, așa cum am arătat și mai înainte, în ultimele două sau trei secole acea legătură a început să slăbească și nu pare să existe nici o șansă apropiată de stabilire a unui nou contact.

**89. Voința de a da formă.** Nimeni nu va nega strînsa corelație dintre artist și societate. Artistul depinde de societate -- își ia tonul, cadența și tăria de la societatea din care face parte. Însă caracterul individual al muncii artistului depinde și de altele: depinde de o hotărîtă voință-de-a-da-formă care constituie o reflectare a personalității artistului, și nu există artă semnificativă fără acest act de voință creatoare. Ar fi posibil să se creeze impresia că asta ne împinge într-o contradicție. Dacă arta nu este în întregime produsul circumstanțelor înconjurătoare, ci expresia unei voințe individuale, cum mai putem oare explica izbitoarea similitudine dintre opere de artă ce aparțin unor perioade distincte ale istoriei?

**90. Valorile fundamentale.** Paradoxul nu poate fi explicat decît în mod metafizic. Valorile fundamentale ale artei



Scanned with CamScanner

transced individul, vremea lui şi circumstanţele. Ele exprimă o proporţie sau armonie ideală la care artistul poate ajunge numai în virtutea forţelor lui intuitive. Pentru exprimarea intuiţiei sale artistul se va sluji de materialele pe care i le pun la îndemînă circumstanţele vremii lui: într-o epocă va zgîria pe pereţii peşterii unde locuieşte, în alta va construi şi va decora un templu ori o catedrală, în alta va picta pe pînză pentru un cerc restrîns de cunoscători. Adevăratul artist rămîne indiferent faţă de materialele şi condiţiile ce-i sînt impuse. Acceptă orice condiţii, atîta vreme cît ele dau glas voinţei lui de a da formă. Apoi, în cadrul vastelor mutaţii ale istoriei, eforturile sale sînt exagerate sau diminuate, adoptate ori respinse, de forţe pe care el nu le poate prevedea şi care au foarte puţin de a face cu valorile al căror exponent este. El are credinţa nestrămutată că acele valori se numără totuşi printre atributele eterne ale umanităţii.



Scanned with CamScanner

# ILUSTRAȚII

Scanned with CamScanner

# NOTĂ

Ilustrațiile nu sînt neapărat pomenite în text, ci au fost folosite cu intenția de a alcătui mai degrabă un fel de supliment: ele transpun discuția într-un alt domeniu.

Doresc să aduc mulțumiri următorilor: dlor. Ashley Havinden și Henry Moore, dnei, și drei. Rutherston, dlui. Curt Valentin, custodelui de la Ashmolean Museum (Oxford), custodelui de la Hunterian Books and MSS. (Universitatea din Glasgow), și bibliotecarului de la Trinity College, Dublin, pentru permisiunea de a reproduce obiecte aflate în colecțiile sau în grija domniilor lor. Defunctul profesor G. Baldwin Brown și Sir George Hill au avut amabila bunăvoință de a-mi împrumuta fotografii; mulțumirile mele pline de recunoștință se îndreaptă de asemenea către Egypt Exploration Society, casa Albert Morancé (care a publicat *Les Arts Sauvages—Afrique*) și către Pantheon Casa Editrice S.A. (care a publicat *Bushman Art*) pentru îngăduința de a reproduce ilustrații din publicațiile lor. Ilustrația 21 este reprodusă după o fotografie ce ne-a fost pusă la dispoziție de Photo-Verlag K. Gundermann, Würzburg. Ilustrația 15 este o fotografie Anderson (Roma), iar Ilustrația 11 este o fotografie Alinari. Restul Ilustrațiilor sînt reproduceri după fotografii oficiale obținute prin binevoitoarea amabilitate a directorilor de la British Museum, Victoria and Albert Museum, National Gallery (Londra), The National Gallery of Scotland (Edinburg), Freer Gallery of Art (Washington), Philips Memorial Gallery (Washington), Museum of Modern Arts (New York), Galeria Națională (Berlin), Wallraf-Richartz Museum (Köln), Museum für Kunst und Gewerbe (Hamburg), Pinacoteca (Torino), Muzeul Arheologic (Florența) și Musées des Beaux-Arts de la Bruxelles și Anvers.

Scanned with CamScanner

1. *Tors* în bronz, artă greacă, perioada arhaică.

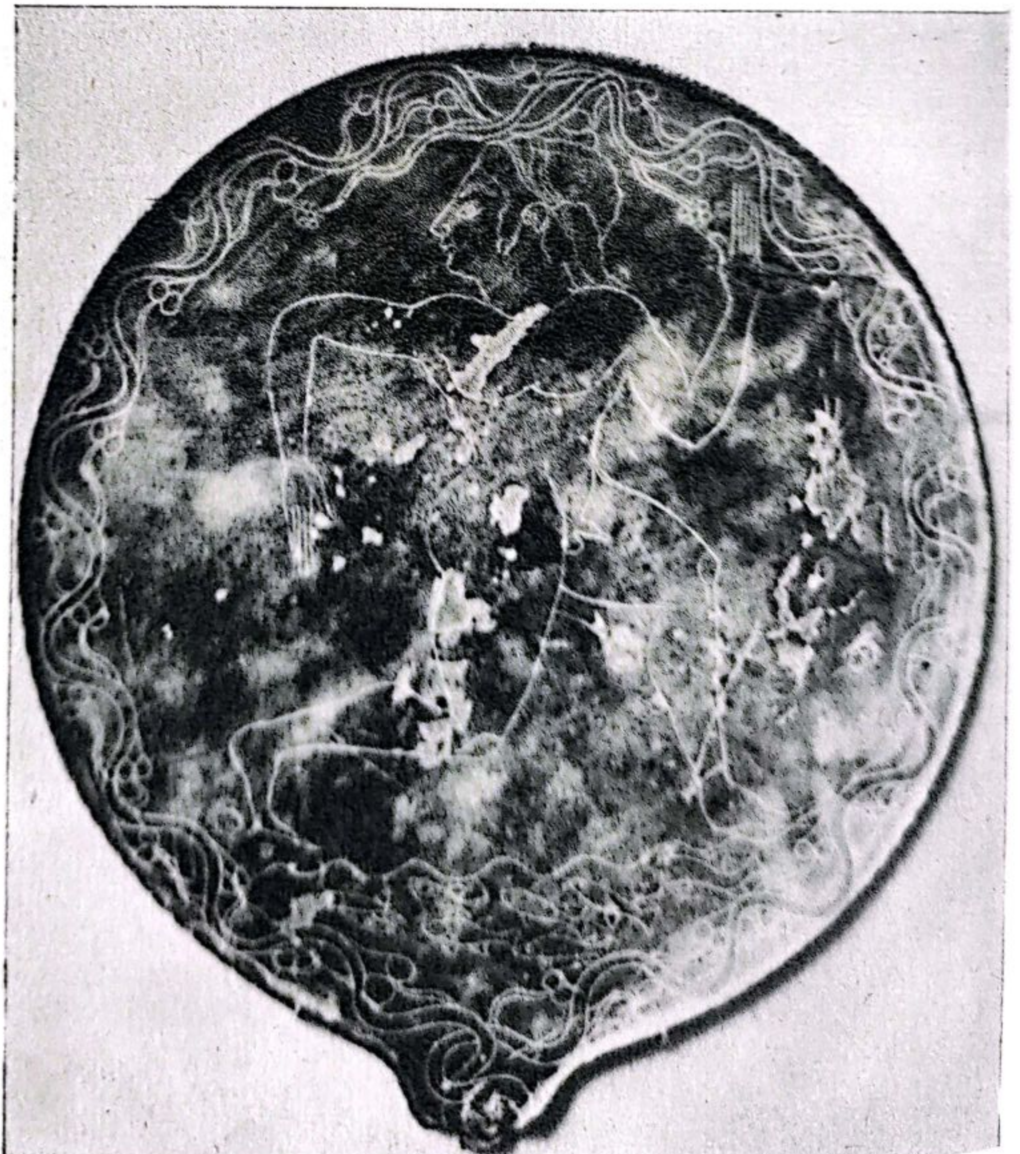


Scanned with CamScanner



2. *Afrodita călărind pe o gîscă.* Vas grec (kylix) din secolul al V-lea î.e.n.

3. *Orion străbătînd marea.* Oglindă etruscă de bronz, cca 500 î.e.n.



Scanned with CamScanner



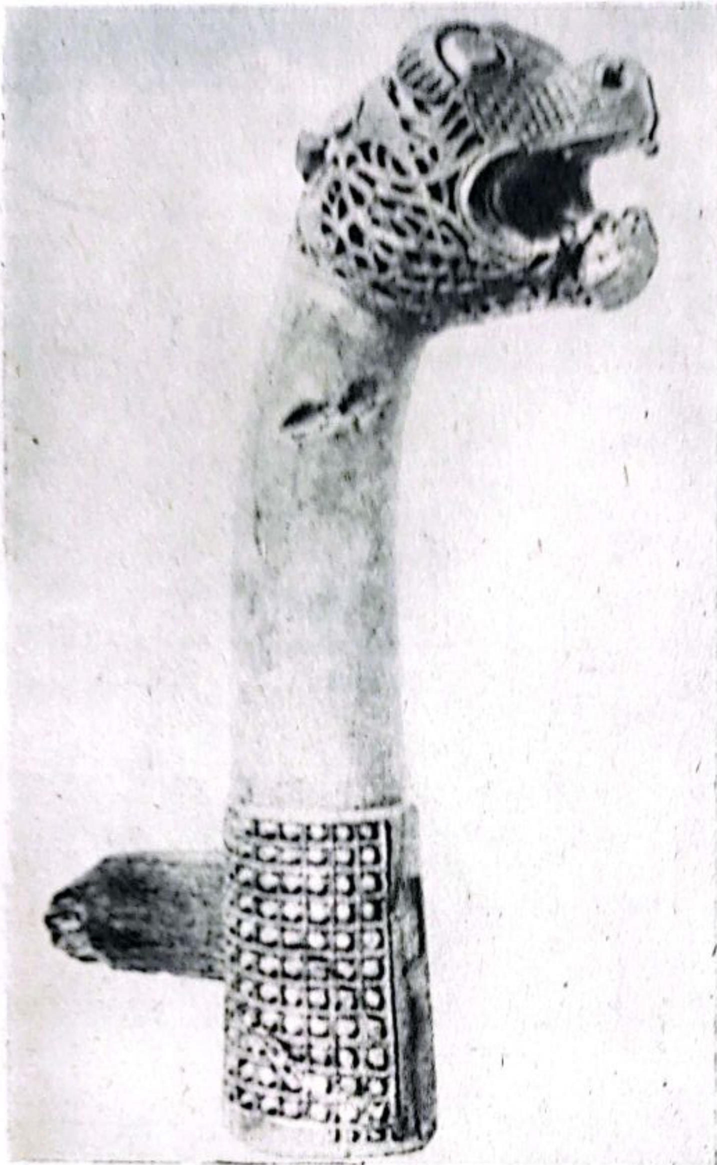


4. *Potir* suflat cu argint, cca 1350, Anglia.

5. *Ulcior* chinezesc de piatră (dinastia Sung), 960–1279.

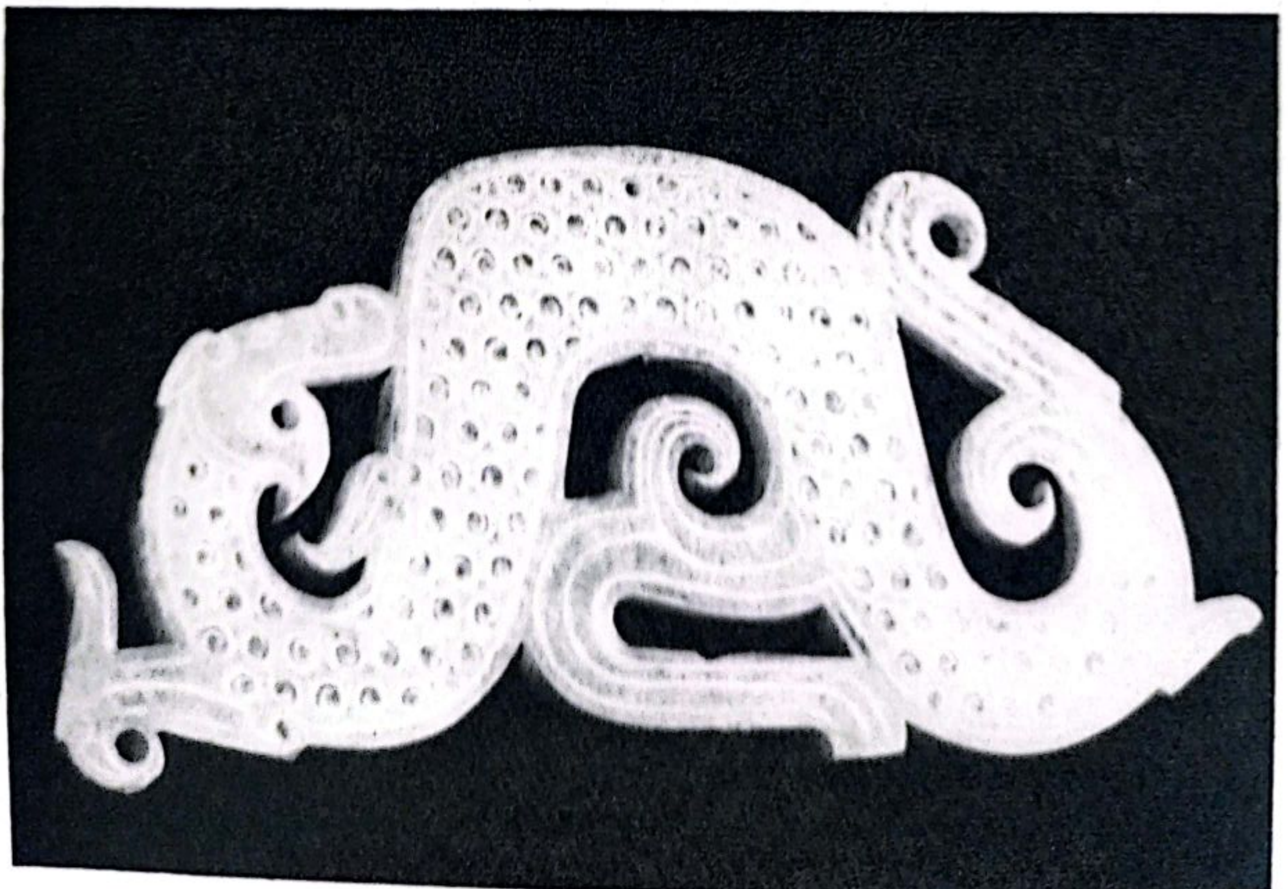
6. *Vas* chinezesc de bronz (dinastia Ciu), sec. XII-III î.e.n.

Scanned with CamScanner



7. Stîlp de lemn sculptat din corabia Oseberg, de Vikingi, cca 800 e.n.

8. *Dragon* chinezesc din jad sculptat (dinastia Ciu), sec. XII — III î.e.n.

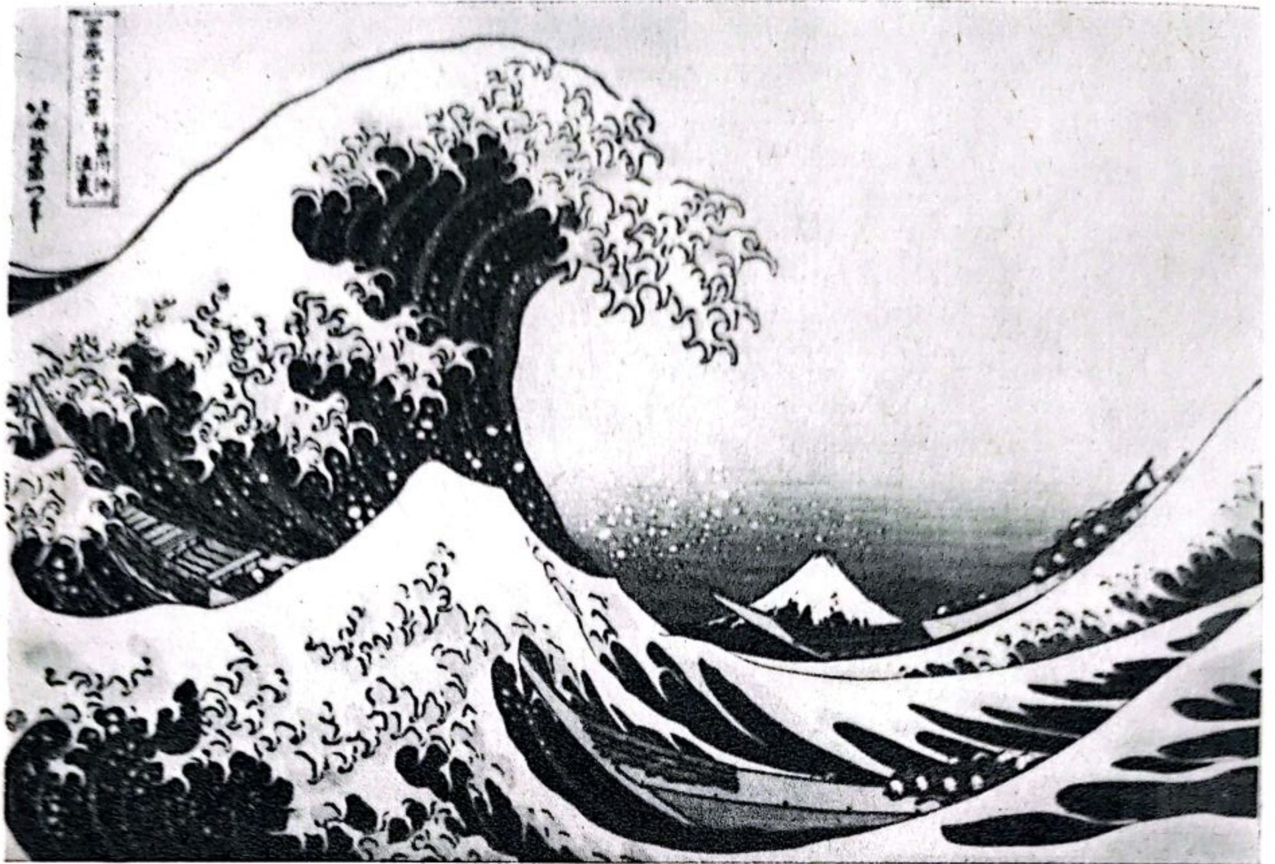


Scanned with CamScanner



9. Panou hispano-maur de fildeș sculptat, sfîrșitul sec. X.

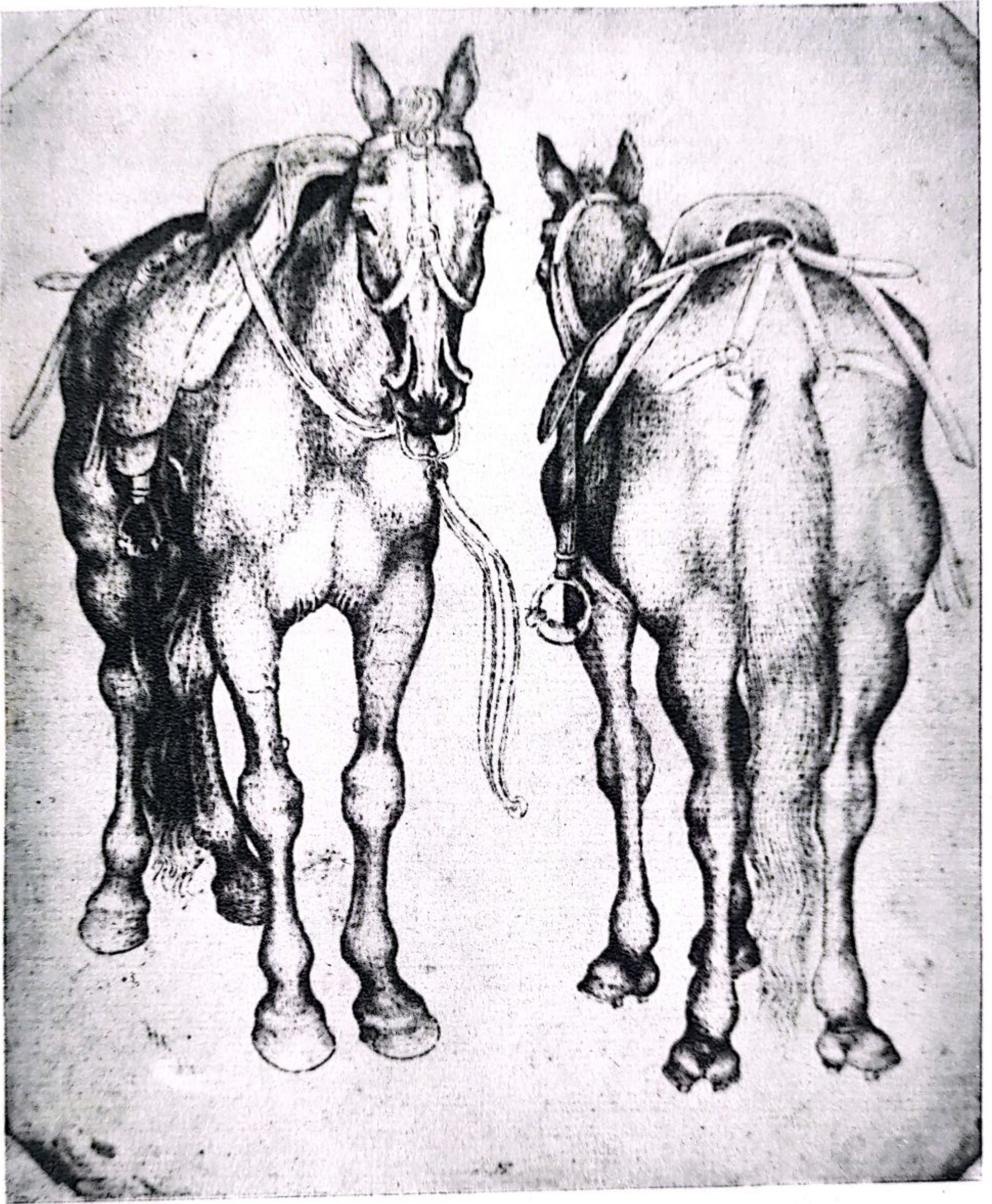
Scanned with CamScanner



**10.** ***Valul uriaş*** **de K. Hokusai.**

**11.** ***Bunul samaritean*** **de Rembrandt.**

Scanned with CamScanner



12. *Studiu de cal* de Pisanello.

Scanned with CamScanner



13. *Portret* dintr-o raclă de mumie de la Fayum.

Scanned with CamScanner



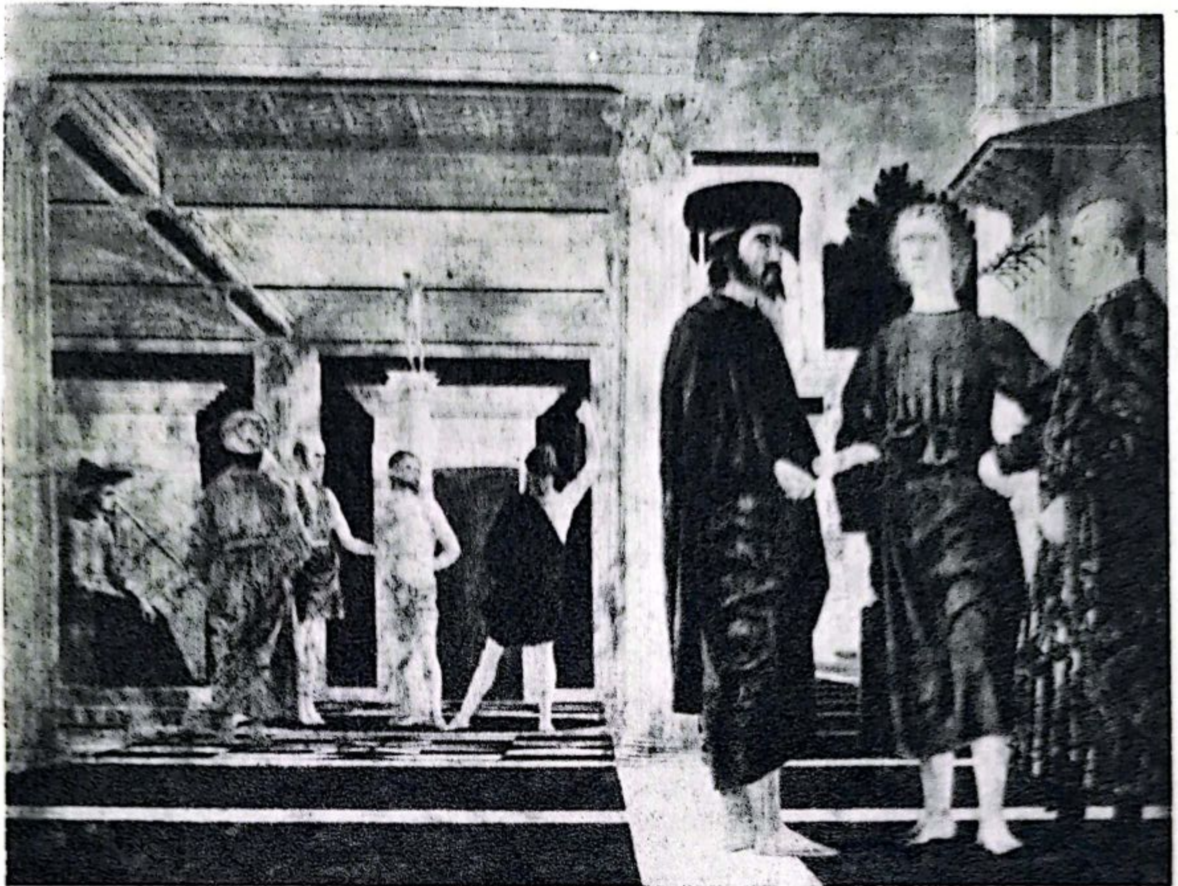
14. *Cap de tînăr,* basorelief în marmură, sec. XVI, Italia.

Scanned with CamScanner



15. *Sfîntul Mauriciu* şi *legiunea tebană* de El Greco.

Scanned with CamScanner

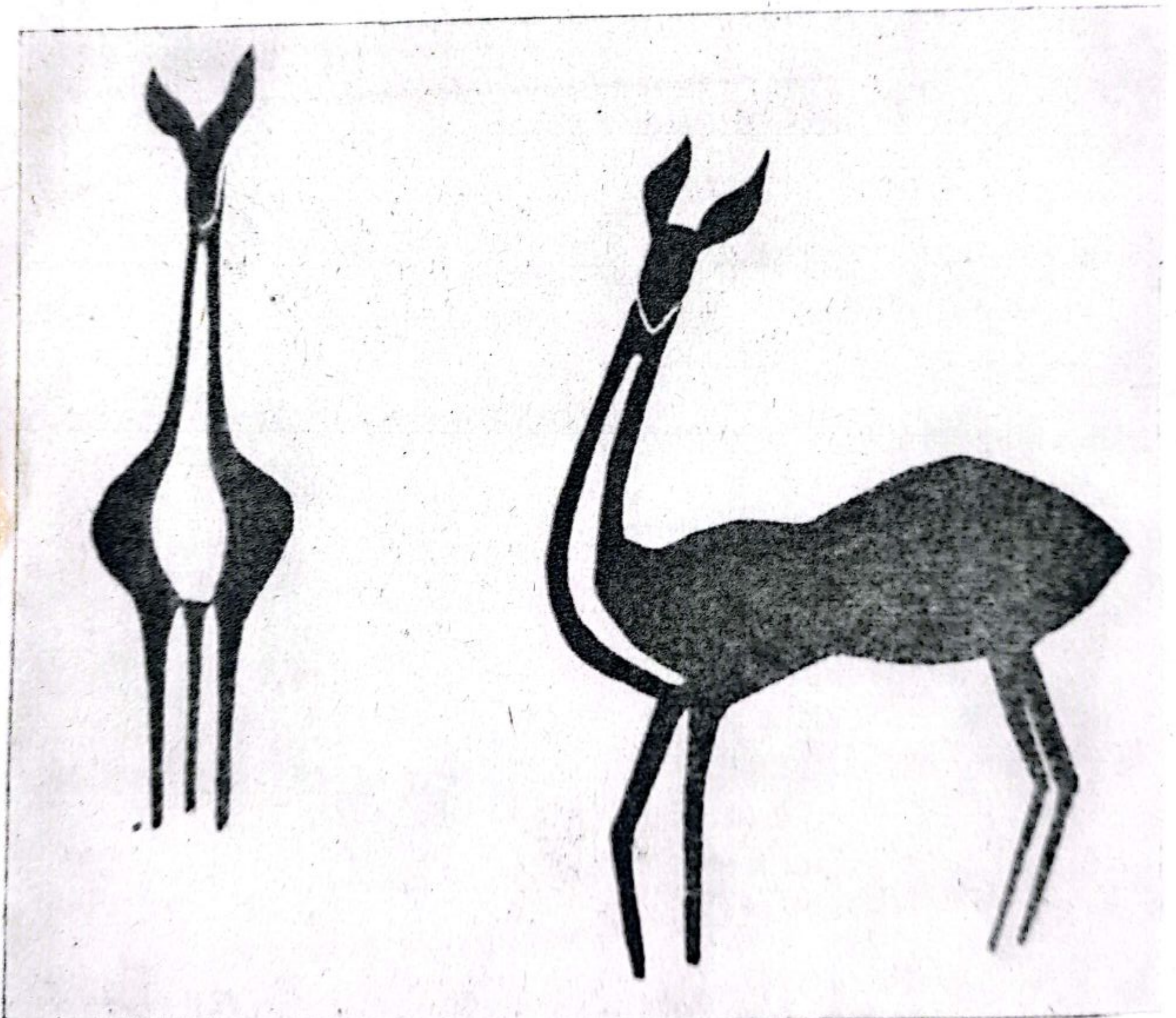


16. *Biciuirea lui Isus* de Piero della Francesca.

17. *Crist izgonind zarafii din templu* de El Greco.



Scanned with CamScanner



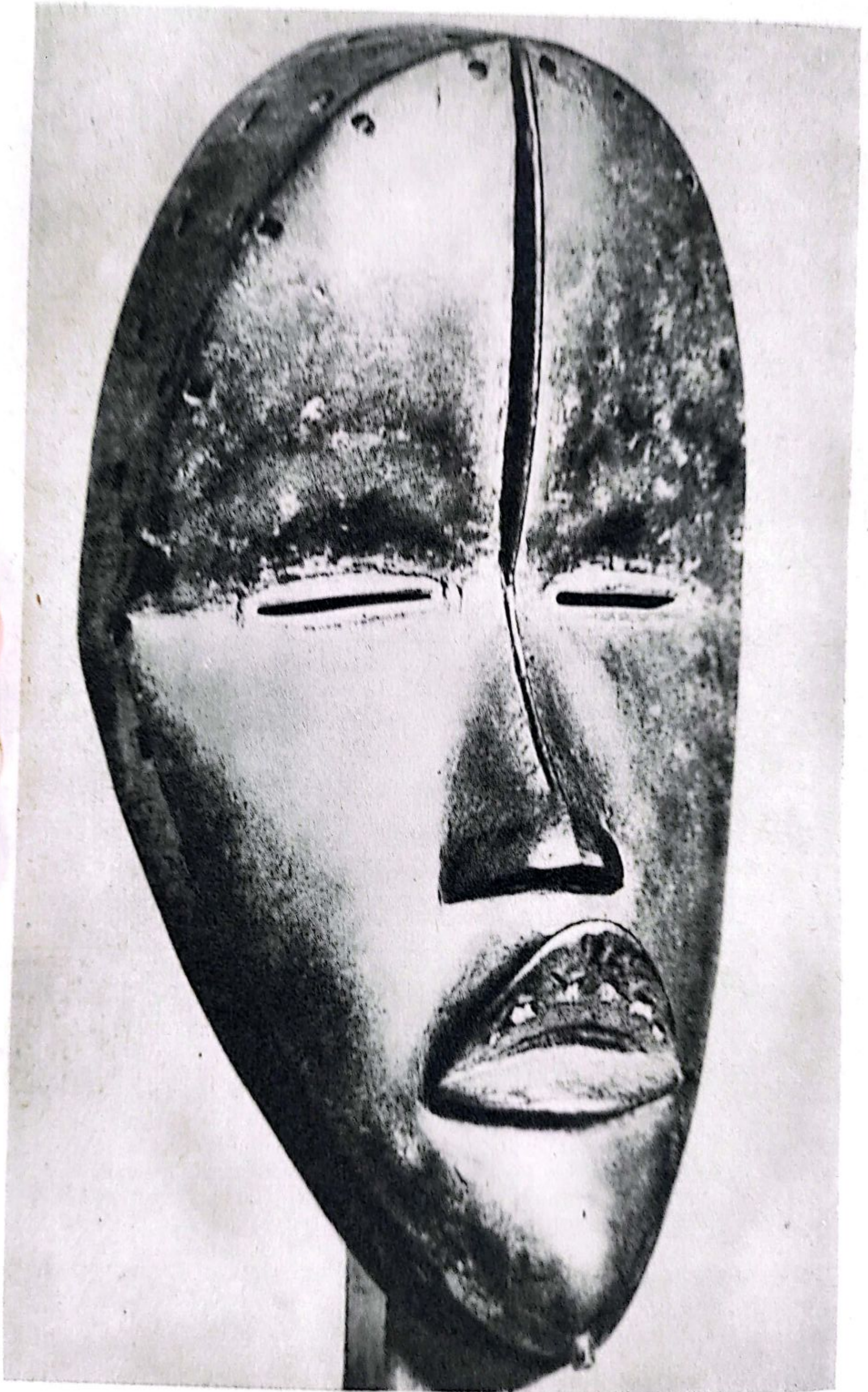
**18.** ***Trecătoarea Tsisab*, pictură boşimană pe piatră.**

Scanned with CamScanner



19. *Cerb* de bronz, sec. VIII sau VII î.e.n., Iberia.

Scanned with CamScanner



**20.** ***Mască*** **din Coasta de Fildeș, sculptură în lemn.**

Scanned with CamScanner

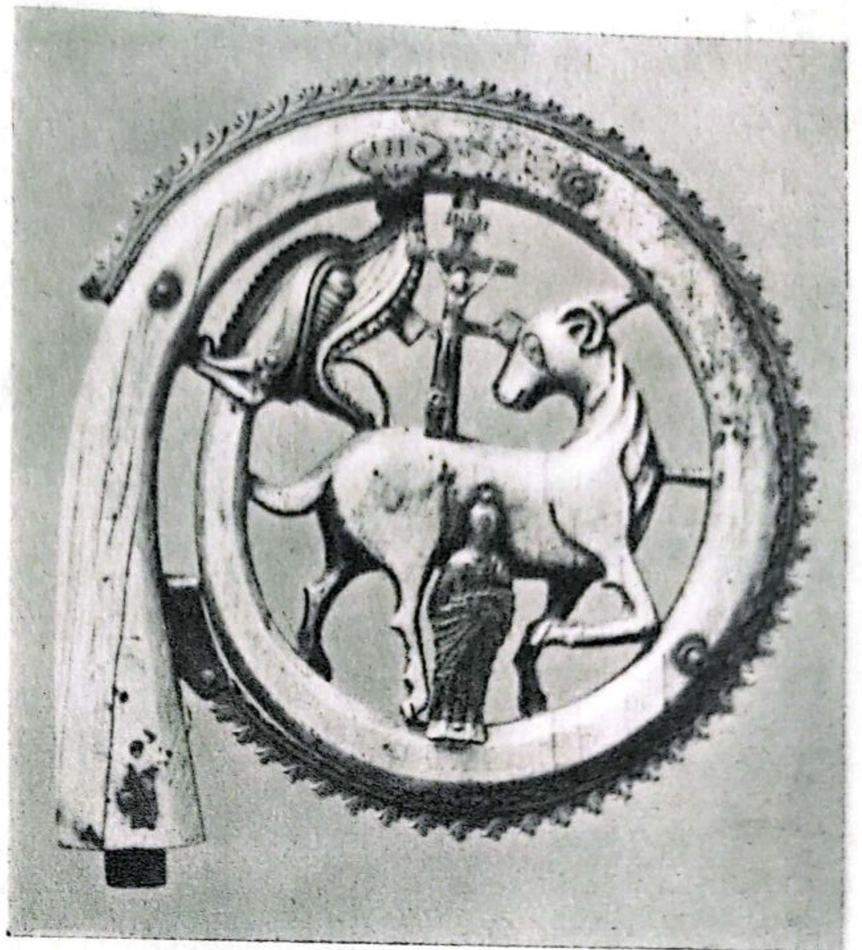


21. *Adam* (detaliu) de Tilman Riemenschneider de la Marienkirche.

Scanned with CamScanner



Scanned with CamScanner



**23. Cap de *cîrjă clericală* din fildeş, sec. XII, Anglia.**

**24. *Minunea de la Cana*, sculptură coptă în fildeş, sec. VI.**






Scanned with CamScanner



25. *Capul lui Amenemhet al III-lea*, sculptură în obsidian din Egiptul antic, dinastia a XII, 1995—1790 î. e. n.

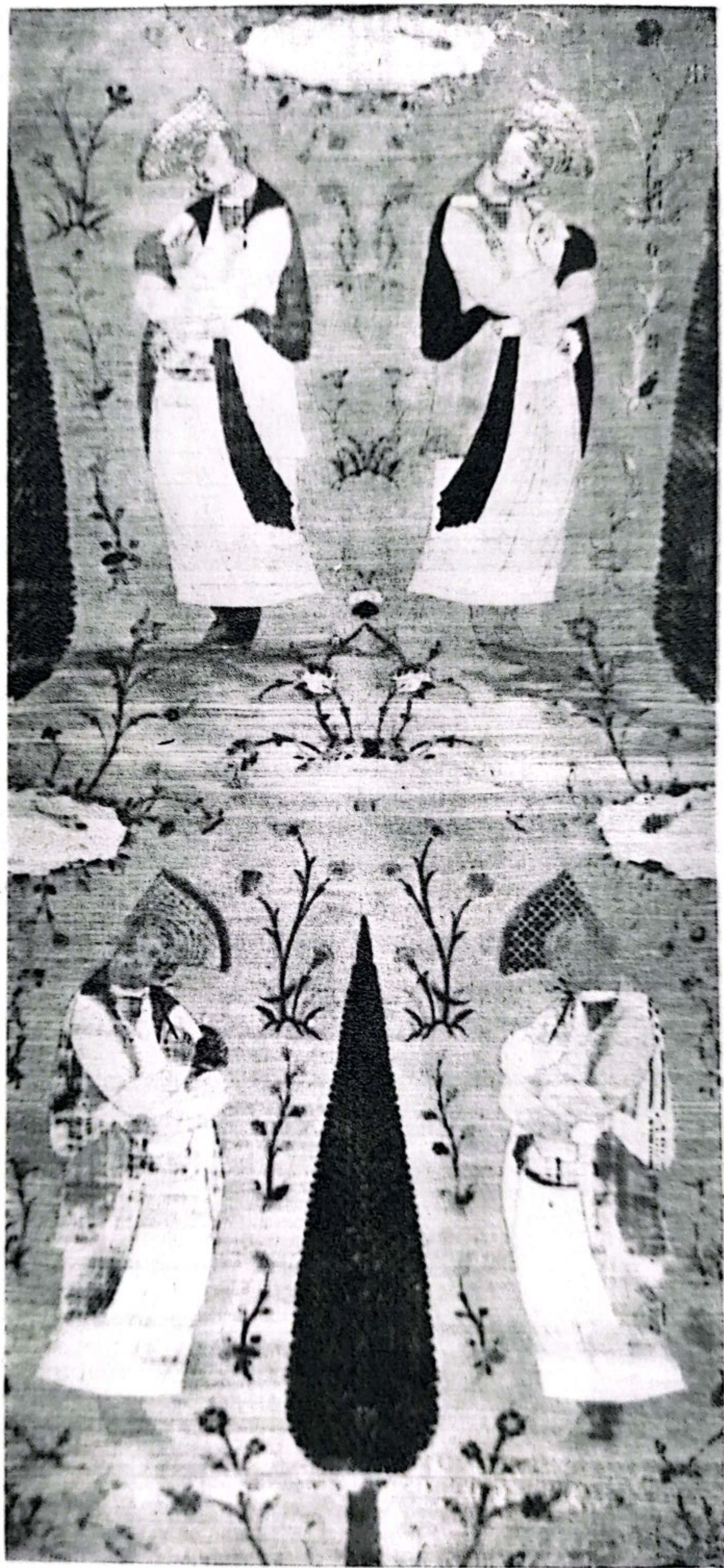
Scanned with CamScanner

26. *Himeră* etruscă din bronz, sec. V î. e. n.

27. *Tigru* siberian sau chinez (dinastia Han) în aur, probabil sec. II î. e. n.



Scanned with CamScanner



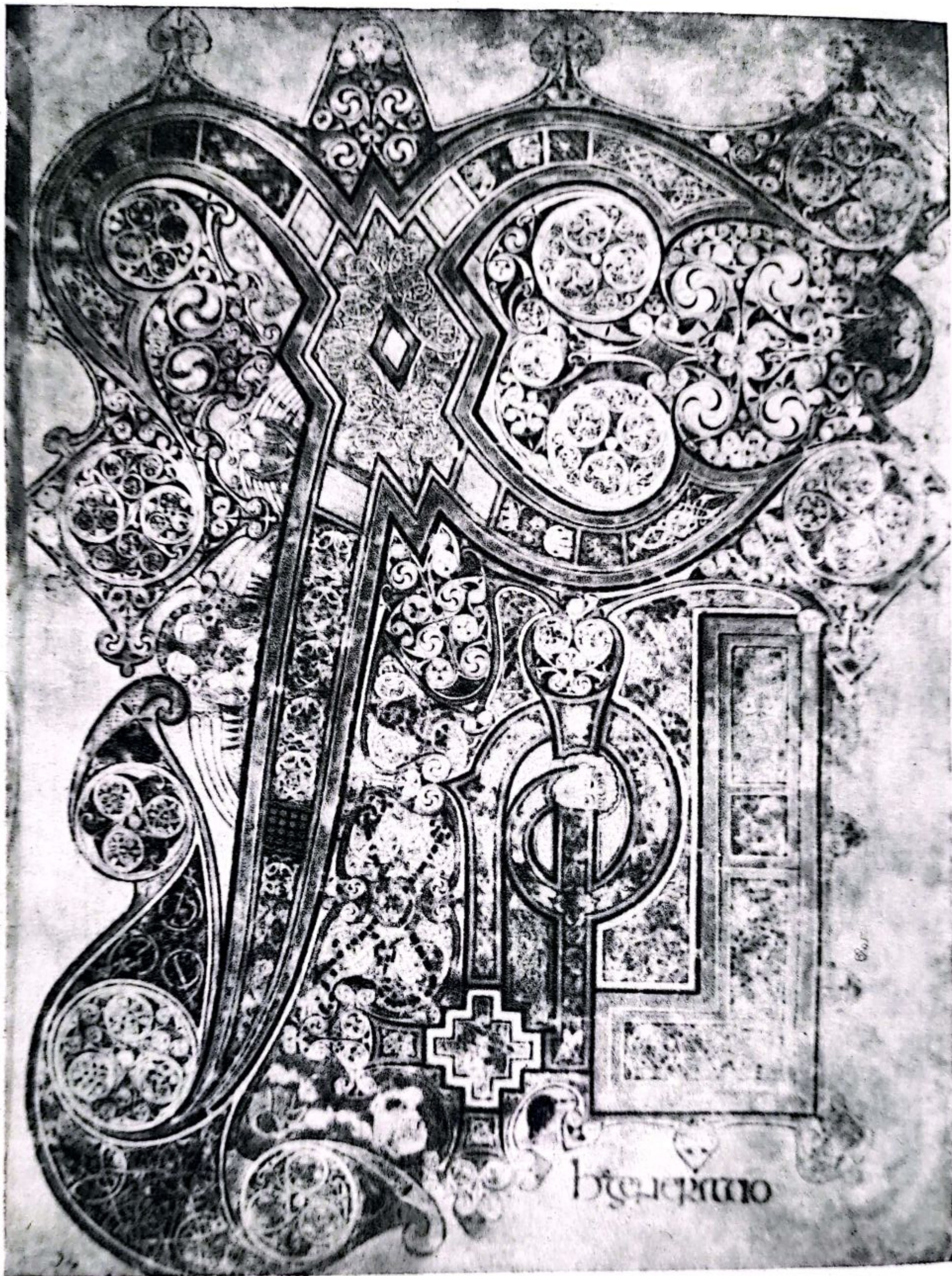
28. *Brocart* persan pe catifea, începutul sec. XVII.

Scanned with CamScanner

29. *Buna Vestire*, mozaic miniatural bizantin, sec. XIII-XIV.




Scanned with CamScanner



30. **Pagină cu enluminuri din *Cartea de la Kells*, sec. VIII.**

Scanned with CamScanner



31. *Sacrificiul lui Abraham*, dintr-o psaltire engleză cu enluminuri, cca 1175.

Scanned with CamScanner



**32.** ***Figură*** **în piatră, sfîrşitul sec. XIII, Anglia.**

Scanned with CamScanner



33. *Fecioara şi pruncul* de Agostino di Duccio, basorelief în marmură.

Scanned with CamScanner

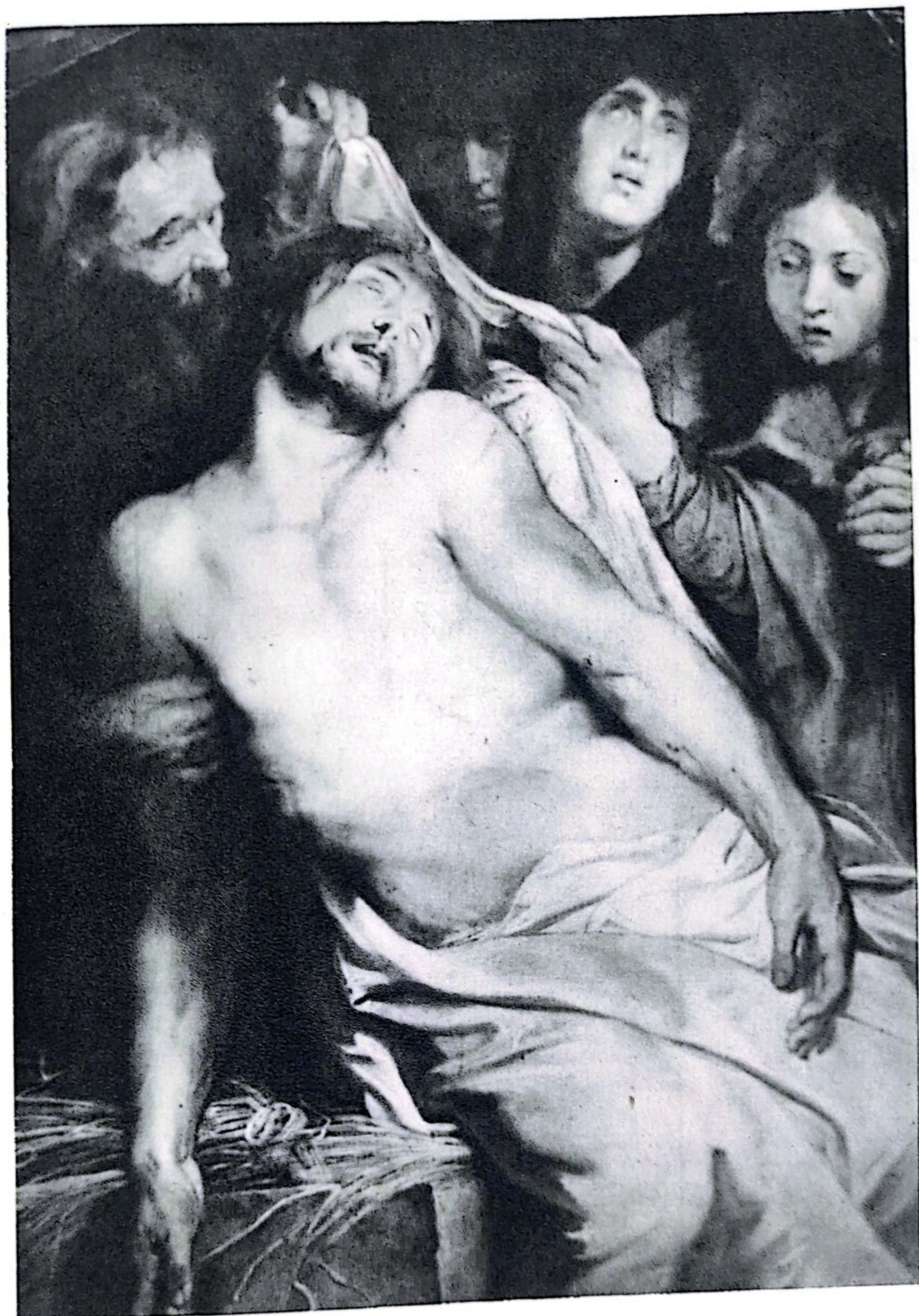


**34.** *Sfîntul Francisc primind stigmatele* de Jan van Eyck.

**35.** *Închinarea magilor* de Hieronymus Bosch.



Scanned with CamScanner



36. *Crist mort* de Rubens.

Scanned with CamScanner



**37.** *Portretul domnului Baker* de Lorenzo Bernini.

Scanned with CamScanner



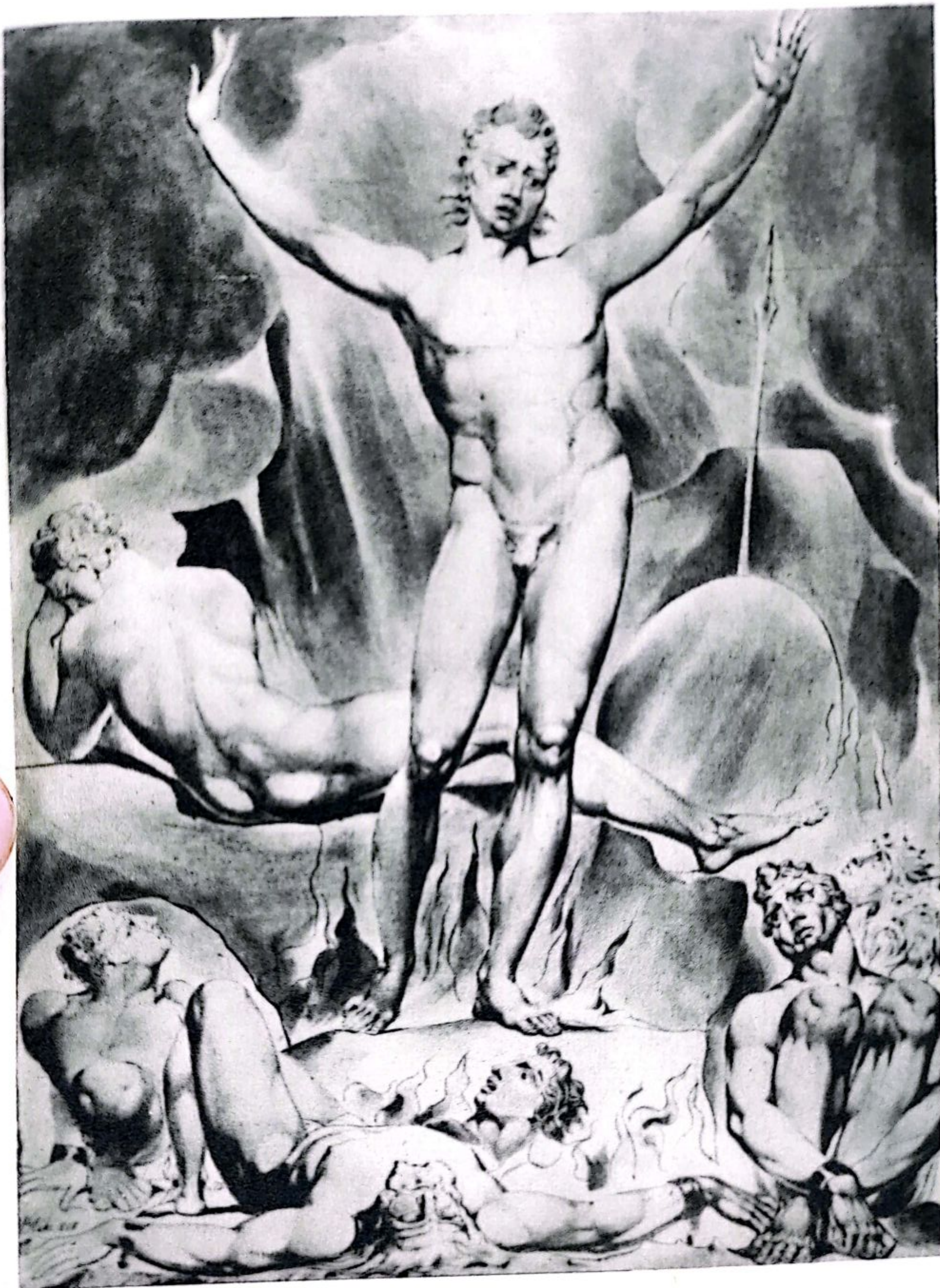
38. *Figurină* din porţelan de Franz Anton Bustelli.

Scanned with CamScanner



39. *Peisaj cu figuri* de Claude Lorrain.

Scanned with CamScanner



**40.** *Satan chemîndu-i pe îngerii răzvrătiţi*, desen în acuarelă de William Blake.

Scanned with CamScanner



41. *Cal speriat de furtună* de E. Delacroix.

42. *Femei pieptănîndu-şi părul* de E. Degas.



Scanned with CamScanner



43. *Baigneuză* de P.A. Renoir.

Scanned with CamScanner



**44.** ***Viscol: vapor părăsind rada portului*** **de J. M. W. Turner.**

**45.** ***La țărmul mării*** **de J. Constable.**



Scanned with CamScanner



46. *Peisaj de lîngă Pontoise* de P. Cézanne.

47. *Chiparosul* de V. van Gogh.



Scanned with CamScanner



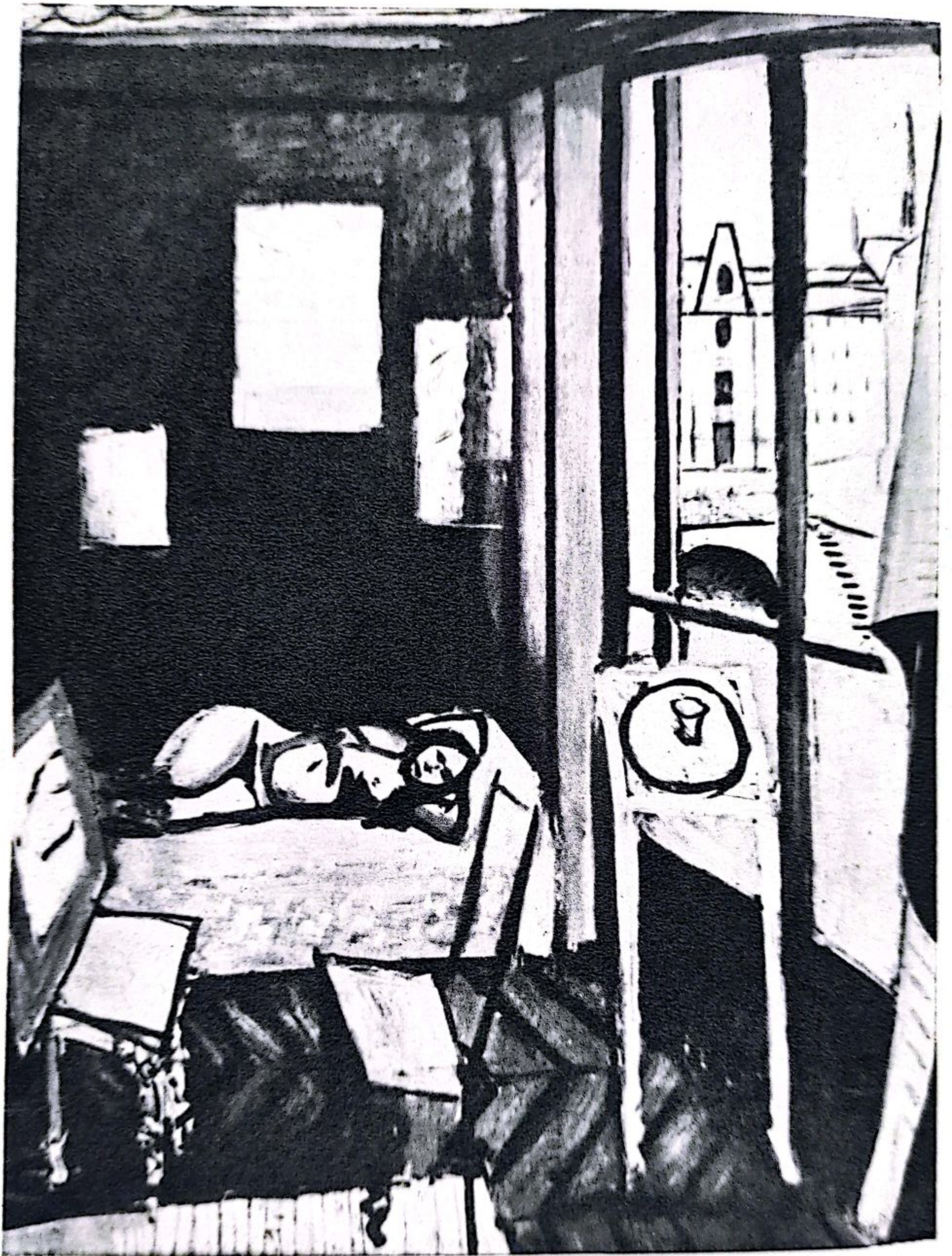
48. *Femeie cu carte* de P. Cézanne.

Scanned with CamScanner



49. *Maternitate* de P. Gauguin.

Scanned with CamScanner



50. *Le repos du modèle* de H. Matisse.

Scanned with CamScanner

51. *Fată tînără la oglindă* de P. Picasso.


BIBLIOTECA

Scanned with CamScanner



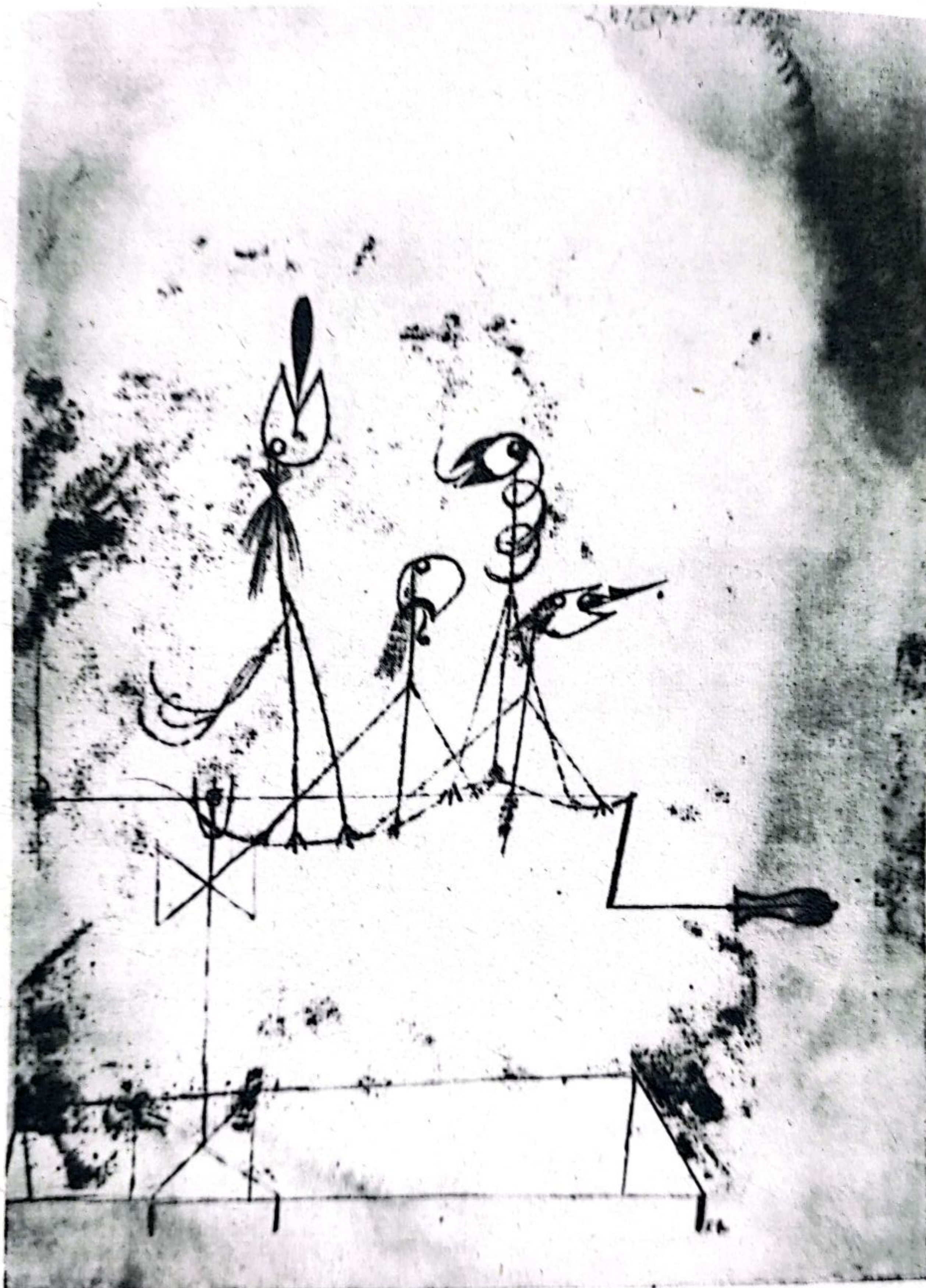
52. *Femeie pieptănînd*

Scanned with CamScanner



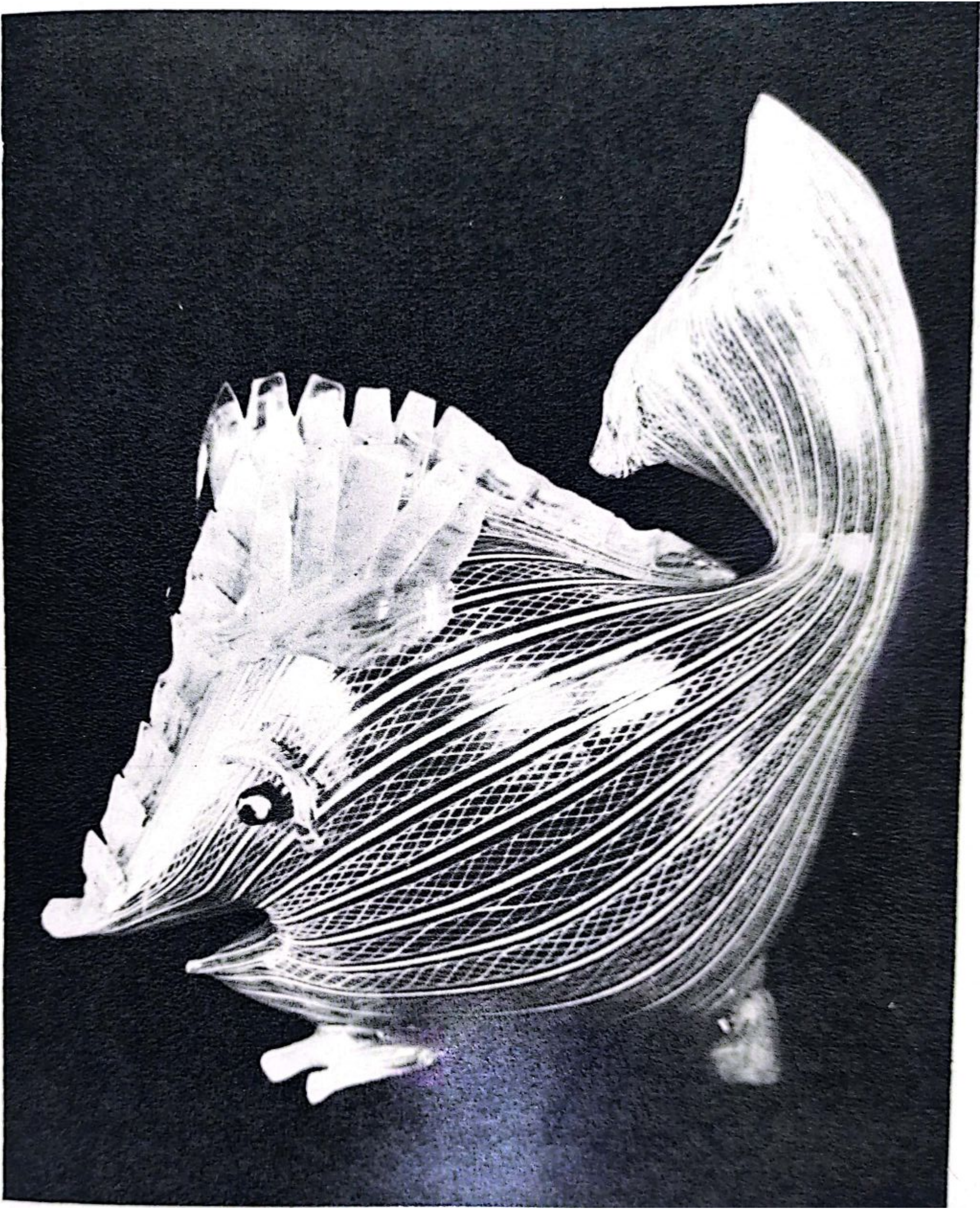
53. *Între cîine și lup* de M. Chagall.

Scanned with CamScanner

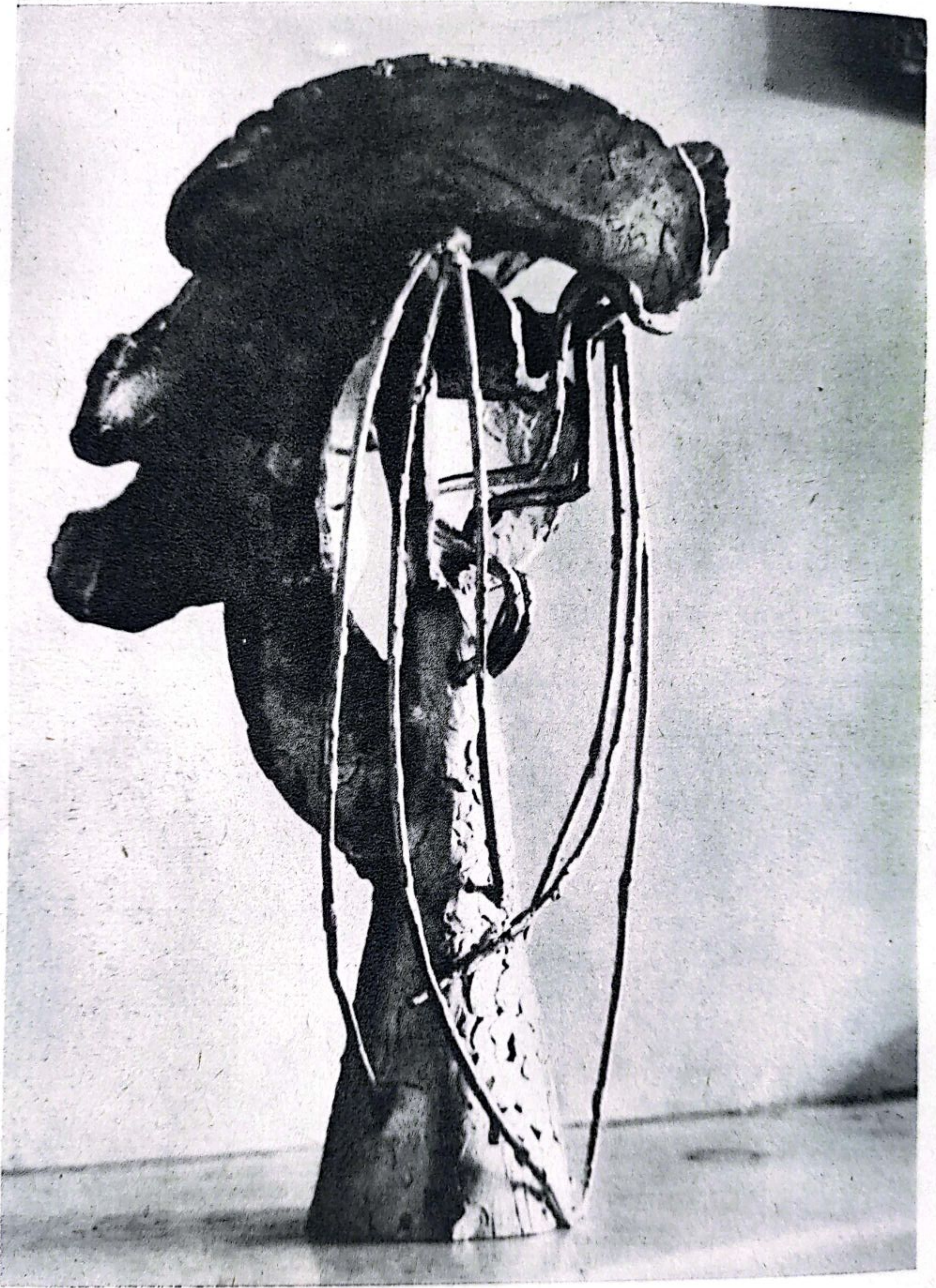


54. *Maşina de ciripit*, desen de Paul Klee.

Scanned with CamScanner



Scanned with CamScanner



56. *Barbara*, bronz de J. Lipchitz.

Scanned with CamScanner



57. *Trei figuri în picioare*, în piatră de Darley Dale, de Henry Moore.

Scanned with CamScanner

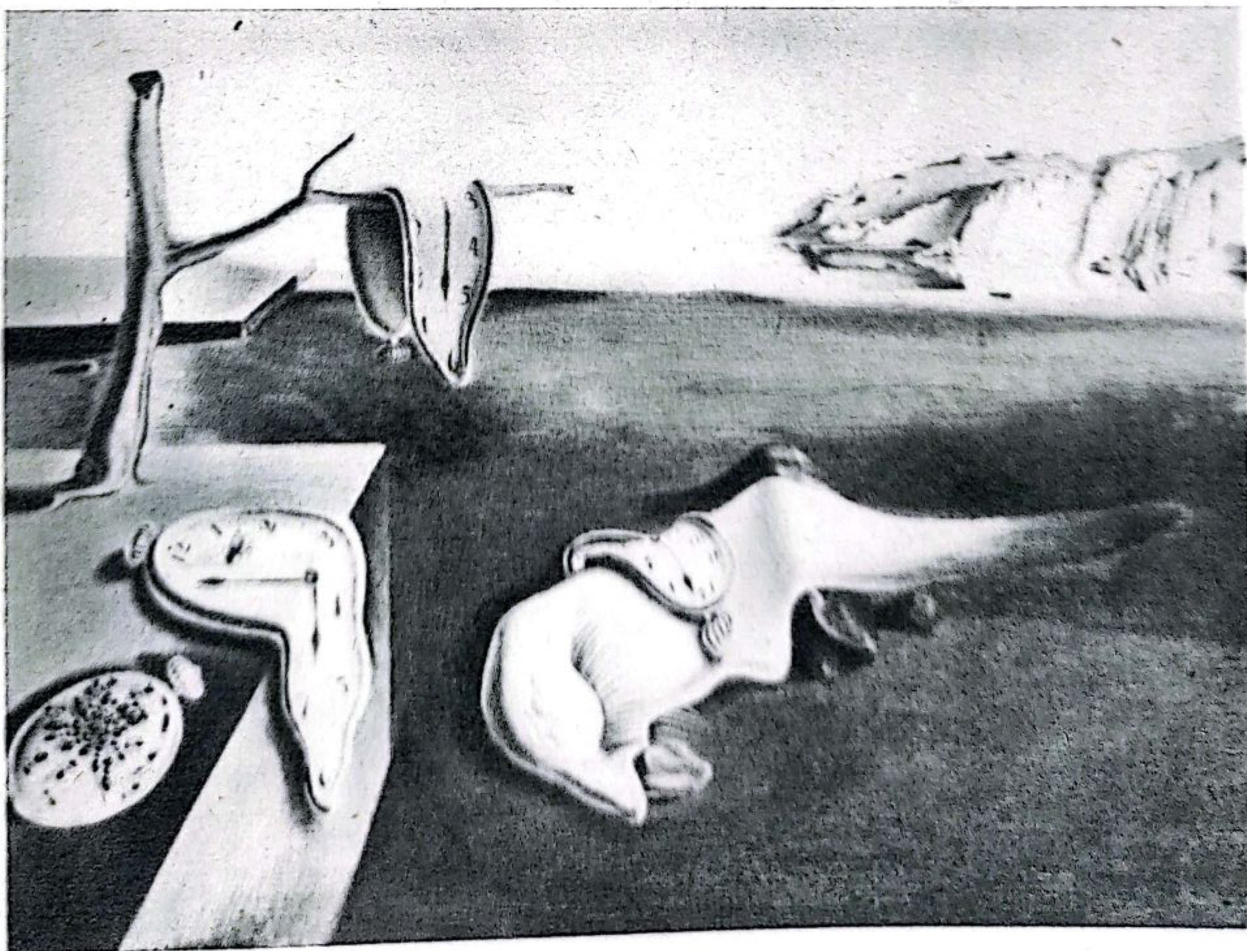
58. *Îmblînzitorul de şerpi* de H. Rousseau.



Scanned with CamScanner

59. ***Soare şi pădure*** **de Max Ernst.**

60. ***Peisaj: Persistenţa memoriei*** **de Salvador Dali.**



Scanned with CamScanner

61. *Cal* chinezesc în marmură verde, probabil dinastia Tang, 618—906.

62. *Sculptură* în lemn, cu culori, de Barbara Hepworth.

Scanned with CamScanner

## LISTA ILUSTRAŢIILOR


1. Tors arhaic de bronz. Grec. *Muzeul Arheologic*, Florenţa.
2. Afrodita călărind pe o gîscă. Vas (kylix), pictat pe fond alb. Grec; secolul al V-lea î.e.n. *British Museum*.
3. Orion străbătînd marea. Oglindă de bronz. Etrusc; circa 500 î.e.n. *British Museum*.
4. Potir suflat cu argint. Englez; circa 1350. *Hamstall Ridware Church*.
5. Ulcior de piatră. Chinez (dinastia Sung); 960—1279. *Victoria and Albert Museum*.
6. Vas de bronz. Chinez (dinastia Ciu); secolele XII—III î.e.n. *Prin amabilitatea Smithsonian Institution şi Freer Gallery of Art, Washington, D.C.*
7. Stîlp de lemn sculptat din corabia Oseberg. Viking; circa 800 e.n., *Muzeul Universităţii din Oslo*.
8. Dragon în jad sculptat. Chinez (dinastia Ciu); secolele XII—III î.e.n. *Colecţia Rutherston*.
9. Panou de fildeş sculptat. Hispano-maur; sfîrşitul secolului al X-lea. *Victoria and Albert Museum*.
10. Valul uriaş. Gravură în culori, pe lemn, de Katsuşika Hokusai (1760—1849). *Victoria and Albert Museum*.
11. Bunul samaritean. De Rembrandt (1648). *Muzeul Luvru, Paris. Fotografie Alinari*.
12. Studiul unui cal. Desen de Pisanello (1397/9—1455). *Muzeul Luvru, Paris*.
13. Portret dintr-o raclă de mumie de la Fayum. Egipto-roman; secolele I-III e.n. *National Gallery, Londra*.
14. Cap de tînăr. Basorelief de marmoră. Italian; secolul al XVI-lea. *Victoria and Albert Museum*.
15. Sfîntul Mauriciu şi legiunea tebană. De El Greco (1545—1614). *Escorial. Fotografie Anderson*.
16. Biciuirea lui Isus. De Piero della Francesca (1416—1492). *Palatul ducal, Urbino*.




Scanned with CamScanner

17. Crist izgonind zarafii din templu. De El Greco (1545–1614). *National Gallery, Londra.*

18. Pictură boşimană pe piatră. Trecătoarea Tsisab (Brandberg, Africa de Sud-Vest). După *Bushman Art* de Hugo Obermaier şi Herbert Kühn.

19. Cerb de bronz. Iberian; secolele al VIII-lea ori al VII-lea î.e.n. *British Museum.*

20. Mască sculptată în lemn. Coasta de fildeş, Africa. După *Les Arts Sauvages — Afrique* de Portier şi F. Poncetton.

21. Adam. Detaliu dintr-o sculptură în piatră de Tilman Riemenschneider de la Marienkirche, Würzburg. German; 1491–93.

22. Coborîrea de pe cruce. Sculptură în fildeş. Spaniol; secolul al XI-lea. *Victoria and Albert Museum.*

23. Cap de cîrjă clericală din fildeş. Englez; secolul al XII-lea. *Ashmolean Museum, Oxford.*

24. Minunea de la Cana. Sculptură în fildeş. Copt; secolul al VI-lea e.n. *Victoria and Albert Museum.*

25. Capul lui Amenemhet al III-lea. Sculptură în obsidian. Egiptul antic (dinastia a XII-a: 1995–1790 î.e.n.). După *Journal of Egyptian Archaeolgy.*

26. Himeră în bronz. Etrusc; secolul al V-lea î.e.n. *Muzeul Arheologic, Florenţa.*

27. Tigru în aur. Siberian sau chinez (dinastia Han); probabil secolul al II-lea î.e.n. *Colecţia Rutherston.*

28. Brocart pe catifea. Persan; începutul secolului al XVII-lea. *Victoria and Albert Museum.*

29. Buna Vestire. Mozaic miniatural. Bizantin; secolele XIII–XIV. *Victoria and Albert Museum.*

30. Pagină cu enluminuri din Cartea de la Kells. Secolul al VIII-lea. *Trinity College, Dublin.*

31. Sacrificiul lui Abraham. Dintr-o psaltire cu enluminuri. Englez; circa 1175. *Hunterian Museum, Glasgow.*

32. Figură în piatră. Englez; sfîrşitul secolului al XIII-lea. *Catedrala din Winchester.*

33. Fecioara şi pruncul. Basorelief în marmură de Agostino di Duccio. Italian; secolul al XV-lea. *Victoria and Albert Museum.*

34. Sfîntul Francisc primind stigmatele. De Jan Van Eyck. Flamand; circa 1438. *Pinacoteca din Torino.*

35. Închinarea magilor. De Hieronymus Bosch (1460–1516). *Musée des Beaux-Arts, Bruxelles.*

36. Crist mort. De Rubens (1577–1640). *Musée Royal des Beaux-Arts, Anvers.*

37. Portretul domnului Baker. De Lorenzo Bernini (1598–1680). *Victoria and Albert Museum.*



Scanned with CamScanner

38. Figurină în porțelan. De Franz Anton Bustelli. Lucrată la Nymphenburg, circa 1760. *Museum für Kunst und Gewerbe, Hamburg.*

39. Peisaj cu figuri. De Claude Lorrain (1600–1682). *National Gallery, Londra.*

40. Satan chemîndu-i pe îngerii răzvrătiți. Desen în acuarelă de William Blake. Datat 1808. *Victoria and Albert Museum.*

41. Cal speriat de furtună. De Eugène Delacroix (1798–1863). *Muzeul din Budapesta.*

42. Femei pieptănîndu-și părul. De Edgar Degas (1834–1917).

43. Baigneuză. De Pierre Auguste Renoir (1841–1919). Datat 1881.

44. Viscol: vapor părăsind rada portului. 1842. De J. M. W. Turner (1775–1851). *National Gallery, Londra.*

45. La țărmul mării. De John Constable (1776–1837). *Prin amabilitatea Museum of Fine Arts, Boston, SUA.*

46. Peisaj de lîngă Pontoise. De Paul Cézanne (1839–1906). *Mai înainte în Colecția Loeser, Florența.*

47. Chiparosul. De Vincent Van Gogh (1855–1890). *National Gallery (Millbank), Londra.*

48. Femeie cu carte. De Paul Cézanne. Circa 1900–1904. *Mai înainte în Colecția Vollard.*

49. Maternitate. De Paul Gauguin (1848–1903). *Colecția Adolph Lewisohn, New York.*

50. Le repos du modèle. De Henri Matisse (1869–1954). *Philips Memorial Gallery, Washington, D.C.*

51. Fată tînără la oglindă. De Pablo Picasso. 1932. *Museum of Modern Art, New York (Donația doamnei Simon Guggenheim).*

52. Femeie pieptănîndu-și părul. De Max Beckmann (1884–1950)

53. Între cîine și lup. De Marc Chagall (n. 1887). Datat 1938–1943. *Colecție particulară, Paris.*

54. Mașina de ciripit. Desen de Paul Klee. Datat 1922. *Museum of Modern Art, New York.*

55. Ton, în sticlă. Venețian; secolul al XVII-lea. *Victoria and Albert Museum.*

56. Barbara. Bronz. De Jacques Lipchitz (n. 1891). 1942. *Buchholz Gallery, New York.*

57. Trei figuri în picioare, în piatră de Darley Dale. De Henry Moore. 1947 – 48. *London County Council.*

58. Îmblînzitorul de șerpi. De Henri Rousseau (1844–1910). *Muzeul Luvru, Paris.*

59. Soare și pădure. De Max Ernst (n. 1891). 1926.



Scanned with CamScanner

60. Peisaj: persistența memoriei. De Salvador Dali (n. 1904). Datat 1931. *Museum of Modern Art, New York.*

61. Cal în marmură verde. Chinez; probabil dinastia Tang (618–906). *Victoria and Albert Museum.*

62. Sculptură (lemn) cu culori. De Barbara Hepworth. 1944. *Colecția Ashley Havinden.*

63. Figură în ceramică. Mexican (Taroscan). *Colecția Henry Moore* (coperta IV).

Scanned with CamScanner

## CUPRINS

PREFAȚĂ .......... 5
NOTA AUTORULUI .......... 26

I

Definirea artei .......... 27
Sensul frumosului .......... 28
Definirea frumosului .......... 28
Deosebirea dintre artă și frumos .......... 29
Arta ca intuiție .......... 29
Idealul clasic .......... 30
Arta neuniformă .......... 31
Artă și estetică .......... 31
Formă și expresie .......... 32
Secțiunea de aur .......... 32
Limitele armoniei geometrice .......... 34
Deformarea .......... 35
Schema .......... 36
Elementul personal .......... 37
Definirea schemei .......... 37
Definirea formei .......... 38
Ce se întîmplă cînd privim un tablou .......... 38
Empatia .......... 39
Sentimentalitatea .......... 40
Necesitatea formei .......... 40
Conținutul .......... 41
Arta fără conținut: ceramica .......... 41
Arta abstractă .......... 42
Arta umanistică: portretul .......... 42
Valorile psihologice .......... 44
Elementele unei opere de artă .......... 45
Linia .......... 46
Tonul .......... 48
Culoarea .......... 51
Forma .......... 54
Unitatea .......... 56
Motive structurale .......... 57

II

Arta primitivă .......... 59
Picturile boșimane .......... 60
Semnificația artei primitive .......... 62
Artă organică și artă geometrică .......... 62
Fuziunea principiilor organic și geometric .......... 64
Artă și religie .......... 65
Artă și umanism .......... 67
Arta populară .......... 68
Arta națională: Egiptul .......... 70
Arta coptă .......... 72
Piramidele .......... 73
Sculptura egipteană .......... 73
Arta precolumbiană .......... 74
Originea tipurilor istorice .......... 77
Arta chineză .......... 78
Arta persană .......... 82
Arta bizantină .......... 84
Arta celtică .......... 86
Către arta creștină .......... 89
Forțe materiale și imateriale .......... 89
Influența Bisericii .......... 90
Arta gotică .......... 91
Goticul englez .......... 91
Arta Renașterii .......... 92
Desene ale maeștrilor italieni .......... 93
Arta desenului .......... 93
Arta intelectuală .......... 95
Realism .......... 96
Realism textual și realism figurativ .......... 97
Naturalismul .......... 99
Rubens .......... 101
El Greco .......... 104
Barocul și rococoul .......... 104



Scanned with CamScanner

Definiția barocului .......... 106
Definiția rococoului ........ 108
Esența rococoului .......... 109
Pictura peisagistică ........ 111
Tradiția engleză ............ 113
Gainsborough .............. 115
Blake ...................... 116
Turner ................... 121
Artă și natură .............. 125
Constable .................. 127
Delacroix .................. 128
Impresioniștii .............. 133
Renoir .................... 136
Cézanne .................. 137
Van Gogh ................ 140
Gauguin .................. 143
Henri Rousseau ............ 145
Picasso ................... 146
Chagall ................... 149
Factorul rasial ............ 149
Lirism și simbolism ........ 150
Expresionismul ............ 151
Paul Klee ................ 155
Max Ernst ................ 157
Salvador Dali ............ 159
Sculptura modernă ........ 162
Henry Moore .............. 166
Barbara Hepworth .......... 169

III

Punctul de vedere al artistului 173
Punctul de vedere al lui Tolstoi .................... 173
Tolstoi și Wordsworth ...... 173
Un alt punct de vedere: Matisse .................... 174
Comunicare: simțire și cunoaștere ................ 175
Artă și societate ............ 177
Voința de a da formă ...... 177
Valorile fundamentale ..... 177

19/1969







Lei 13,50

Scanned with CamScanner